MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07913348 4

PHILOSOPHIE

ET

MUSIQUE

DU MÊME AUTEUR

Dernier Amour. — Poésies Posthumes, 1 volume in-12, 1886.

EN PRÉPARATION :

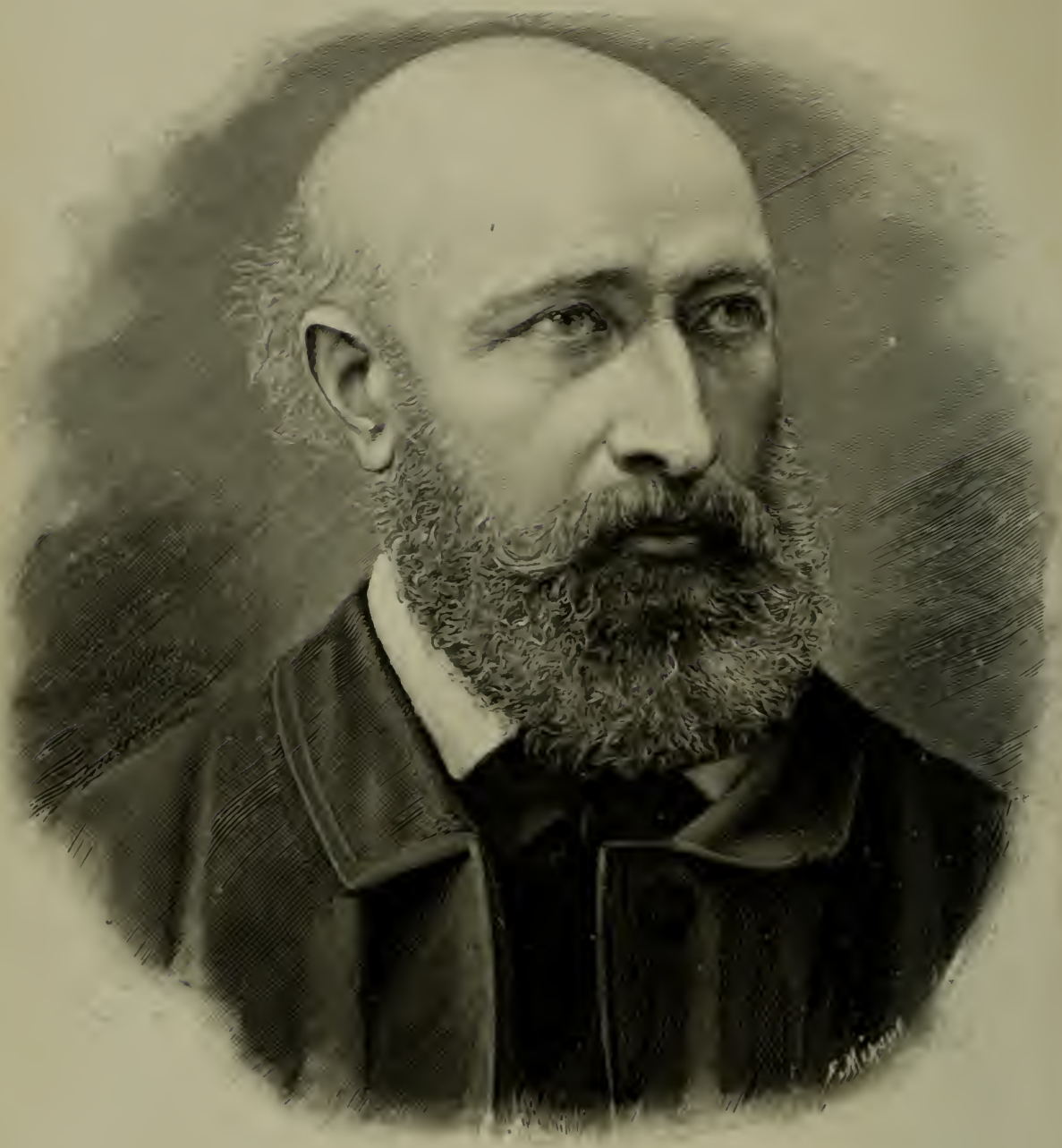
Un volume de lettres.

Sonnets.

Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés à la presse. Tous ces exemplaires sont paraphés par l'imprimeur.

Droits de reproduction et de traduction réservés.

14



Louis Lacombe

LOUIS-LACOMBE

PHILOSOPHIE

ET

MUSIQUE

ŒUVRE POSTHUME

Nul n'a le génie s'il ne possède le calme; nul n'a le calme s'il ne possède la sagesse.

LOUIS LACOMBE.

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE, 33

1896

ML
60
L15

913862

A

LA PRESSE

PARISIENNE

J'offre mes profonds sentiments de gratitude aux amis qui m'ont aidée à faire imprimer ce cher livre.

Je les prie de ne pas m'en vouloir s'ils y rencontrent des erreurs et des oublis.

Les Errata *qui suivent répareront, en partie, les uns et les autres et permettront à chacun de remettre tout en place.*

ANDRÉE LOUIS-LACOMBE.

ERRATA

Page 11. — Ligne 15, en remontant. Au lieu de : « Divina Comedia », lisez : « *Divina Commedia* » ;

— 39. — Ligne 21, au lieu de : « Demande des corps à flétrir », lisez : « Demande des corps à *pétrir* » ;

— 44. — Ligne 10, au lieu de : « On sait que, au rebours des Grecs », lisez : « *On voit* que, au rebours des Grecs » ;

— 74. — Ligne 4, au lieu de : « Classe l'homme à sa place », lisez : « *Cloue* l'homme à sa place » ;

— 85. — Ligne 2, de la note du bas, au lieu de : « Rietra del Paragone » lisez : « *Pietra* del Paragone » ;

— 89. — Ligne 13, au lieu de : « Il est chantre du plaisir », lisez : « Il est *le* chantre du plaisir » ;

— 133. — Ligne 1, au lieu de : « Base ascendante », lisez : « *Basse* ascendante » ;

— 144. — Ligne 14, au lieu de : « Appuyez la vie sur la vie réelle », lisez : « *Appuyez la vie idéale* sur la vie réelle » ;

— 145. — Ligne 3, au lieu de : « Weber comme naturaliste », lisez : « Weber comme *un naturaliste* » ;

— 147. — Ligne 18, après : « l'infini l'entoure », lisez : « Que va-t-elle faire ? que va-t-elle devenir ? » ;

— 147. — Ligne 12, en remontant, au lieu de : « Le mal n'est que la négative du bien », lisez : « Le mal n'est que la *négation du bien* » ;

— 148. — Ligne 14, en remontant, au lieu de : « Unissant de loin les temps futurs », lisez : « *Envisageant* de loin les temps futurs » ;

— 171. — Ligne 1, au lieu de : « Stratfort sur Avron », lisez : « *Strafford-sur-Avron* » ;

— 176. — Ligne 13, en remontant, au lieu de : « Fantaisie » ; lisez : « *Fantasie* »:

— 247. — Ligne 5, au lieu de : « Labé » ; lisez : « *Louise Labé* »

— 268. — Ligne 7, en remontant, au lieu de : « Frescimboni», lisez : « *Crescimbeni* » ;

— 320. — Ligne 2, en remontant, au lieu de : « et qui le hait », lisez : « et qu'*il* hait » ;

— 396. — Ligne 17, au lieu de : « Aimez-la assez pour ne pas l'associer », lisez : « *Aimez-la assez pour ne l'associer* » ;

— 403. — Ligne 8, en remontant, au lieu de : « De son large cœur une voix s'élève jusqu'à son esprit, de son esprit, une voix s'élève jusqu'à son cœur », lisez : « De son large cœur, une voix s'élève jusqu'à son esprit, de son esprit, une voix *descend* jusqu'à son cœur » ;

— 408. — Ligne 17, en remontant, au lieu de : « Myxo-lydien », lisez : *Mixo-lydien* » ;

— 429. — Ligne 11, en remontant, au lieu de : « Le main », lisez : « *La main* ».

D'autre part, aucun des noms suivants n'est bien orthographié dans le volume.

Voici comment ils doivent être écrits :

Rakoczy. — Josquin Desprès. — Der Erlkœnig. — Gretchen am Spinnrade. — Lippe Schaumburg. — Kapellmeister. — Liszt.

INTRODUCTION

Un soir, il y a environ une vingtaine d'années, je causais avec deux jeunes artistes : un peintre, un statuaire, gens d'esprit, de cœur et de talent. Nous parlions art. Or les questions artistiques, nul ne l'ignore, touchent de près aux questions religieuses et philosophiques. Mes interlocuteurs, tout en convenant qu'il existe des lois immuables auxquelles la nature entière est soumise, me déclarèrent qu'ils étaient athées. Le sont-ils demeurés? Je ne sais; à l'époque dont il s'agit, ils se faisaient gloire de l'être, et ils prétendaient étayer cette négation, l'athéisme, par tous les sophismes connus. En vain leur répondis-je qu'il n'était pas plus difficile d'admettre un Dieu que des lois immuables; que du moment où ils reconnaissaient que la création obéit à de telles lois, qu'elle est sujette à naître, à vivre, à mourir, à se transformer d'innombrables manières sans que jamais la naissance, la vie, la mort, les transformations successives puissent déranger, ébranler en aucune façon l'ordre établi, il fallait bien reconnaître que ces lois ont précédé la création, qu'elles y présidèrent, qu'elles la dominent, qu'elles relèvent de l'infini, c'est-à-dire de Dieu.

En vain leur fis-je observer que la pensée précède

l'acte et que les semailles d'étoiles dont les vastes cieux sont comme encombrés ne se sont point faites seules ; en vain ajoutai-je que je croirais à l'univers se créant lui-même quand ils m'auraient montré une statue, une symphonie, un tableau, une œuvre quelconque éclose sans le secours de l'homme ; mes contradicteurs gardèrent leur opinion, je gardai la mienne, et je constate sans chagrin que ce que je pensais jadis, je le pense encore. Oui, le travail, mes recherches, la réflexion, m'ont en quelque sorte rivé à certaines idées ; ces idées je vais les exposer, les expliquer ici.

L'art est du ciel ou de la terre, divin ou humain, absolu ou relatif. L'art absolu se dérobant à la vue dans les profondeurs de l'Incréé, nous n'en contemplerons jamais tous les aspects, nous n'en embrasserons jamais l'ensemble magnifique. Quant à l'art relatif, il vise à réaliser la beauté parfaite éternellement vivante, épanouie en l'Être suprême. Son mérite principal consiste à tendre vers l'infini, à ouvrir sur Dieu de nouveaux horizons, à réconforter les âmes en les faisant vibrer au contact du beau, du vrai, du bien. Son but est d'initier les peuples aux mystères d'une existence supérieure, de les y préparer, de les en rendre dignes.

Considérer l'art comme un moyen de satisfaire l'amour-propre des artistes et de procurer au public des jouissances superficielles et passagères, c'est donc le méconnaître étrangement, le rabaisser, le calomnier. Non ! l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature, qui ont leurs bases incommensurables dans le sein de Dieu et leur puissance relative dans le sein de l'humanité, ne sont pas de simples passe-temps propres seulement à réjouir la multitude et à flatter la vanité. L'art est un grand missionnaire ; il a charge d'âmes. Aussi ne demande-t-il pas simplement du génie à ses adeptes ; il exige d'eux de sérieuses études, une conscience scrupuleuse, un sens moral profond ; il attend

de ses prophètes qu'ils se dévouent à sa cause, qu'ils supportent pour lui la souffrance, le sacrifice, le martyre. — Homère, obligé de mendier, savait cela ; Dante, percuté, savait cela ; Shakespeare, faisant représenter ses drames dans une grange devant des spectateurs qui parlaient, riaient, buvaient, se querellaient, qui jouaient aux cartes et aux dés pendant la représentation ; le vieux Corneille forcé, après avoir écrit *le Cid*, *Cinna*, *les Horace*, *Polyeucte*, de raccommoder ses chaussures et ne continuant à recevoir une modique pension de Louis XIV qu'à la prière de Boileau ; Molière, insulté par les petits marquis, calomnié par les faux dévots ; J.-S. Bach, gravant sa musique faute d'éditeur et laissant des manuscrits non encore publiés ; Beethoven, tourné en ridicule par ses contemporains, savaient cela. Ils ont su tous cela, ces maîtres prodigieux, ces Christ de la pensée que l'avenir adorera si le présent les outrage. François Schubert meurt de faim ; Frédéric Chopin succombe et ses amis se cotisent pour le faire enterrer ; Berlioz, presque fou de douleur, s'affaisse sous l'indifférence de son pays.

. . . . Pourquoi ces travailleurs n'auraient-ils pas suivi le chemin frayé par la vulgarité, par la basse complaisance, par la fortune acquise au prix du reniement, s'ils avaient pensé que l'art peut sans remords se borner à charmer les loisirs des badauds, des ignorants et des imbéciles ? Pourquoi, s'ils n'avaient pas cru remplir une mission sacrée, auraient-ils consenti à supporter mille maux, mille injustices, mille critiques effrontées, ineptes ? Ah ! croyez-le ! si les riches et superbes individualités savent qu'elles portent la lumière qui dissipera les ténèbres ; si elles pensent qu'elles offrent aux masses le pain de vie, elles n'ignorent pas que marcher dans la véritable voie c'est souffrir, que le Calvaire est sur leur route, et qu'elles devront y monter pour avoir affirmé le vrai.

A cette hauteur, mais à cette hauteur seulement, l'artiste devient le collaborateur de Dieu ; il aide l'absolu à s'incarner dans le réel, il donne une forme sensible à la pensée, et cette forme, devenant de jour en jour plus transparente, voile de moins en moins le modèle suprême dont les initiés sont éblouis et dont ils mettent sous les yeux de la foule les fécondes et impérissables beautés. Ainsi — et pour tout dire en un mot — l'Art est l'éclosion de l'invisible dans le visible.

Je l'avouerai avec franchise, je n'aperçois rien au-dessus de l'Art et de la Science, ces deux arbres frères qui entrelacent si volontiers leurs rameaux bénis ; arbres magnifiques croissant petit à petit par les efforts et sous les larmes des travailleurs, et dont les fruits incomparables sont le développement des facultés intellectuelles et morales, l'accroissement de l'âme et, conséquemment, la civilisation, la liberté, la civilisation sans la mollesse, la liberté sans la licence.

Et maintenant suffit-il de porter en soi la semence divine pour remplir les desseins de la Providence ? — Non. Le penseur, comme le laboureur, doit cultiver en temps opportun le champ d'où sortira la moisson ; celui-ci, penché sur le sillon, fera germer le blé ; celui-là, penché sur les rayons célestes, fera germer l'idée. Mais, hélas ! à côté de cette joie immense : concevoir, se place encore cette longue douleur : enfanter. Ce n'est pas tout : l'auteur d'une œuvre nouvelle doit se résigner à la lutte, supporter les privations, les déceptions, subir les attaques viles et toujours renouvelées des rivalités niaises, accepter le combat de chaque heure contre l'ignorance des uns, contre le parti pris des autres, contre les intrigues inavouables de l'impuissance, contre les habitudes de tous.

Les habitudes de tous, ai-je dit ; sans doute, car le génie dérange, offusque, inquiète, taquine les admirations convenues, banales, faciles ; il prive les amateurs

du plaisir de se pâmer sur des riens; il leur ôte leurs belles robes de chambre bien chaudes, leurs pantoufles bien larges; il les arrache à leurs chenets, il les sort de leurs jardins dont toutes les allées, toutes les fleurs, tous les recoins leur sont connus, pour les jeter violemment en pays étranger, dans les aventures de voyage et cela, à l'improviste! juste au moment où ils se sentent à l'aise dans leur domaine, la convention, au milieu d'idées agréables qu'ils croient en ordre parce qu'elles sont numérotées. Chose triste! on les oblige à chercher, à examiner, à apprendre, à comparer, à réfléchir; on les force non pas uniquement à regarder, mais à voir. Or, si regarder est facile, voir ne l'est point; une appréciation judicieuse exige absolument des connaissances très étendues, très variées, un goût très sûr, une loyauté parfaite, du sang-froid et pourtant de la chaleur. Elle implique au même degré, chez le juge, le dédain de l'insipide et l'enthousiasme pour le beau.

La haine et l'amour lui sont également nécessaires. Voilà pourquoi la critique n'est pas aisée en dépit de certain hémistiche beaucoup trop célèbre selon moi. Peu d'écrivains ont assez de talent pour conquérir une autorité indiscutable, assez de courage pour ne pas abuser de la position qu'ils se sont acquise, assez de vertu pour conserver leur indépendance. Se ménager un camarade bienveillant, servir un ami, se rendre agréable à la femme aimée; ou bien encore entraver la carrière d'un rival redoutable, jeter de la boue aux astres, mettre en évidence des nullités au détriment du mérite, sont des jouissances trop douces pour qu'il soit extrêmement aisé d'y renoncer tout à fait. Aussi, n'y renonce-t-on guère.

Sans le concours du temps qui remet, lentement mais sûrement, chaque chose à sa place; sans la mort des hommes supérieurs, qui permet aux appréciations désintéressées de se produire; sans l'instinct faillible et pour-

tant merveilleux des masses qui parfois pressentent des beautés qui échappent aux spécialistes, aux connaisseurs, l'art deviendrait impossible, et les meilleures œuvres demeureraient enveloppées dans ce formidable suaire : l'oubli.

Du reste, si les arts s'appuient tous sur les mêmes principes, s'ils ont tous pour objet la nature, l'humanité et Dieu, tous s'affirment par des moyens différents plus ou moins matériels. L'architecture s'empare de la pierre, la sculpture du marbre ; la peinture a la couleur, la danse a le geste, la musique a le son, la littérature a le mot.

Puis l'artiste vient ; il prend ces éléments divers, les façonne, leur infuse la vie, leur donne le mouvement, les revêt d'une forme et les dote de son individualité ; entre ses mains la matière inanimée immortalise le passé, explique le présent, prédit l'avenir. Le temple sort du sol, les dieux s'éternisent dans le marbre, la toile se couvre de paysages, d'évènements religieux, historiques ou intimes, la sonorité vague se change en mélodie, la symphonie naît avec des ailes, le langage exprime les hautes conceptions que l'écriture fixe sur le papier avec une exactitude admirable ; étonnante boussole des nations, la poésie leur indique le sentier qu'elles doivent suivre.

Et voyez ! la voûte de l'église se souvient de la voûte céleste ; les colonnes où court le feuillage rappellent la forêt pleine d'ombre et de lumière ; sur la masse imposante de l'édifice se dressent des animaux connus ou fantastiques ; les rayons du soleil, arrêtés et adoucis par les vitraux aux couleurs éblouissantes, répandent partout une lueur mystérieuse ; les tours semblent indestructibles ; la flèche élancée monte vers l'abîme éthéré ; le portail, les portes latérales, les bas-reliefs mêlent les démons aux saints, le grotesque au sublime, Satan à Jésus ; en sorte que le prodigieux livre de pierre raconte

le monde inorganique, le monde végétal, le règne animal, l'homme avec ses passions funestes ou nobles, avec ses inspirations saintes et impérissables, et le mal et le bien, et l'ange et Dieu même enfin dont il représente hardiment la merveilleuse trinité. Le polythéisme trouve un Phidias, un Pygmalion, un Praxitèle. Moïse, déjà immortalisé par la Bible, l'est encore par Michel-Ange.

Le Christianisme inspire aux artistes du moyen âge des milliers de têtes profondément touchantes où l'esprit chrétien, où la foi, où la souffrance d'exister et l'ardent désir de mériter le ciel se manifestent avec une incroyable intensité; la guerre et ses désastres, la victoire et ses victimes arrachent à Rude un groupe dont l'énergie et la magnificence n'échappent à personne : — le *Jugement dernier* jaillit du cerveau de Michel-Ange sur les murs de *La Sixtine;* Holbein, outre le portrait de sa femme et de ses fils, laisse un Christ mort, toile splendide, et douze petits tableaux représentant les stations du Sauveur; Rubens lègue à la postérité la *Descente de Croix*, conservée à Anvers; Raphaël prête à ses vierges inimitables une expression légèrement terrestre; Claude Lorrain révèle, à celui qui l'étudie attentivement, ce je ne sais quoi de divin qui se cache parmi l'herbe de la prairie, dans la profondeur des nuages et des bois, sous les ondes tranquilles et qui est comme le souffle de l'infini; Géricault crée son fameux *Naufrage de la Méduse* et des tableaux de genre d'une vigueur extraordinaire; Ary Scheffer prête un corps à l'idée et aux sentiments, il spiritualise ses personnages, il s'identifie à leur bonheur, à leurs maux, à leur histoire fictive ou vraie; il peint les âmes.

Les écoles italienne, espagnole, flamande, hollandaise, française, allemande, trahissent le génie des nations qu'elles personnifient, par le pinceau d'innombrables peintres dont les noms seuls rempliraient un volume.

Jusqu'ici, la pensée, *cette guerrière* incrustée dans le granit ou dans le marbre, confiée aux vastes murailles d'un monument ou à la toile fragile, reste privée de mouvement, non du mouvement intérieur sans lequel une œuvre demeurerait étrangère à l'art par son côté vital, essentiel, mais du mouvement extérieur. C'est sans se mouvoir qu'elle prend part à la lutte des idées. Elle pose devant vous, grandiose ou riante, mais immobile. Elle est le beau pétrifié. Regardez ! Aucune puissance ne saurait modifier l'attitude de ces personnages, de ces animaux ; nulle brise n'agite ce feuillage ; nul changement ne se produit dans ce ciel ; ces chênes secoués et penchés par l'ouragan ne se redresseront pas ; ces femmes ne quitteront plus la fontaine où elles lavent du linge ; cette nuée ne se meut point ; ce nuage porte au flanc un éclair ineffaçable.

La danse, la musique, la parole vont tirer l'art de son immobilité et lui fournir l'élément qui lui manque, le mouvement ! Il était l'image de la vie, il sera la vie même. La danse retracera la course harmonieuse des astres, les élans de la tendresse, les emportements de la passion ; la parole exprimera tout, sauf l'infini, et trouvera une barrière infranchissable dans la précision même qui fait son mérite, tandis que la musique, impuissante à se faire comprendre d'une manière aussi précise que le verbe, moins entravée que lui, toutefois, dans sa communication directe avec le Créateur par le sentiment, et plus proche de la foi peut-être que sa rivale, la littérature, excitera les masses au recueillement, les remplira d'enthousiasme et les transportera soudain au seuil de Celui dont les meilleures définitions ne donnent qu'une idée imparfaite.

Convenons-en, le sentiment en tout va plus vite et plus loin que le raisonnement. Le raisonnement procède lentement ; il examine, il analyse, il se trompe, il revient sur ses pas, il cherche un nouveau point d'ap-

pui, il repart; le sentiment vole, lui, et il touche le but longtemps avant son redoutable antagoniste. En résumé, le raisonnement rend-il compte de toutes nos aspirations? Explique-t-il le besoin d'inconnu qui est le fond passif ou actif de notre nature? Pressentiment, attraction, foi, sont-ils des mots sans signification? Qui ne sent remuer en soi quelque chose d'inexplicable, d'inexpliqué? Qui ne sent que la conviction sentimentale, la foi, devancent la conviction intellectuelle, la croyance? Un raisonnement peut en détruire un autre, car le faux a sa logique comme le vrai, mais aucun raisonnement ne détruit la foi; elle est ancrée en nous et y reste malgré les efforts multipliés des sophistes pour l'en extirper. A quoi cela tient-il? A ce que le raisonnement est de l'homme, tandis que la foi vient de Dieu. L'esprit et le cœur sont deux lumières; raisonnons, mais croyons et persuadons-nous que nous n'expliquerons jamais tout. Le mystère nous entoure; il est en nous, hors de nous, ici, là, sur notre tête, sous nos pieds; on ne saurait faire un seul pas sans se heurter à la cause incompréhensible, occulte, génératrice de l'univers; on sent l'œil divin sur soi et pourtant on le cherche; un rayon sans bornes se pose sur la créature qui s'y réchauffe sans le voir; d'où venons-nous? Où allons-nous? Qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la mort? Nous l'ignorons.

Cependant l'Eternel touche le berceau et la tombe; il met l'espérance auprès de l'un et au bord de l'autre. Le moment suprême arrive : plongerons-nous dans l'ombre ou dans la clarté? Dans la clarté? la raison s'écrie : Impossible! la foi murmure : Je crois! Oh! que de questions nous nous adressons! le trépas nous sépare-t-il pour toujours des êtres aimés? les reverrons-nous? Qui le sait? Personne. Nous marchons à tâtons à travers les ténèbres vers un but ignoré. Retomberons-nous au néant; retrouverons-nous ailleurs la souf-

france, subirons-nous de nouveau l'existence avec ses doutes, ses angoisses, ses bonheurs éphémères ? Je le répète : un mystère impénétrable nous enveloppe. Eh bien, la musique me paraît être l'art ineffable et majestueux qui soulève le mieux le voile nous dérobant les choses cachées et qui met le plus sûrement en rapport les peuples avec la puissance inconnue qui les charme, les attire et les subjugue, et que nous appelons Dieu.

Quoi qu'il en soit, les plus beaux livres sont ceux qui recèlent les théologies respectives des nations. Sous ce rapport, les Indiens, les Chinois, les Hébreux, les Grecs ont laissé des ouvrages admirables qu'on ne saurait trop approfondir. La Bible est un monde, un sujet inépuisable de méditations ; ses images colossales, sa poésie, source où l'univers s'abreuve, étonneront les peuples futurs, comme elles étonnèrent les peuples dispersés ou disparus. La Génèse, le livre de Moïse, les psaumes attribués à David, Tobie, seront considérés dans la suite des siècles, ainsi qu'ils le sont aujourd'hui, comme des modèles inimitables.

L'*Iliade* avec ses combats gigantesques, l'*Odyssée* avec ses aventures charmantes, sont des miroirs magiques, où la Grèce antique apparaît entourée de son brillant cortège de dieux, de demi-dieux, de héros, de femmes accomplies ou voluptueuses, de nymphes et de déesses. Les deux poèmes nous la montrent tout entière, splendide et radieuse. C'est bien elle : voilà sa religion, voilà le dénombrement de ses guerriers, voilà sa géographie, voilà ses coutumes, ses mœurs, ses lois, son histoire, ses légendes, son esprit.

Rome se fonde. De repaire de brigands elle se fait capitale. Trop soucieuse de son extension pour songer beaucoup à l'art, elle se contente d'imiter la Grèce ; en sa qualité de conquérante probablement, elle plonge à pleines mains dans les trésors de sa nourrice ; elle se les approprie ; elle s'en pare ; elle pille l'antiquité

comme le fit depuis la Renaissance. Excepté peut-être Juvénal, elle n'a pas de têtes de colonnes. Les augures rient. Il faut un bouleversement pour donner à l'Italie son entier développement intellectuel; ce bouleversement arrive, le voici :

Le Christ naît. Le paganisme agonise. Jésus remplit sa mission. Il prêche la fraternité et, ce qui vaut mieux, il la pratique; il abat les superbes, il relève les humbles, il apporte au genre humain la loi de sacrifice; victime volontaire, il offre son propre sang, convaincu que ce sang criera éternellement en faveur du juste. Les apôtres sèment la sainte parole, les évangélistes l'écrivent; le bon grain, trouvant les sillons préparés, germe sans retard; le christianisme se propage, grandit, s'affirme; il ouvre la voie la plus large, la plus belle qu'il ait été permis aux nations de suivre jusqu'à cette heure; l'illusion, la force brutale, le mensonge avaient cru vaincre la vérité, c'est la vérité qui les écrase. Bientôt saint Paul prend un chemin de traverse; on l'y suit : le catholicisme se fonde. Douze cents ans après, Dante fouille dans les entrailles de la religion nouvelle et en tire *la Divina comedia*. L'illustre Gibelin n'avait qu'à regarder autour de lui pour écrire la géhenne. Les luttes politiques, les abus de pouvoir, les crimes seigneuriaux, les misères de la multitude, les persécutions, les tortures, le talent inventif et raffiné du bourreau, les clameurs des victimes ou des coupables, tout cela formait un ensemble assez effrayant pour monter l'imagination dantesque au diapason voulu. Dans ces temps horribles la vengeance habitait toutes les poitrines, la férocité était dans les mœurs; le poète, pour peindre les ténèbres extérieures, n'avait qu'à retracer le tableau qu'il avait sous les yeux; il le fit avec tant de bonheur, ses vers étaient si virils, si éplorés, si grandioses, et maniaient si habilement le fouet de la satire, que les femmes et les enfants, en les répétant avec une sorte de terreur

superstitieuse, disaient en voyant passer Dante et en le désignant du doigt : *Voilà celui qui revient de l'enfer.*

Presque démon parmi les réprouvés, Dante redevient homme en pénétrant dans le Purgatoire : il trace le suave et douloureux épisode de Françoise de Rimini et les cœurs s'attendrissent et les paupières se mouillent ; la nature reprend son empire sur l'âme d'Alighieri. Enfin, ravissant une plume à l'aile de quelque chérubin, l'auteur s'en sert pour écrire la partie lumineuse de son poème : le Paradis. Je n'ai point à entreprendre ici l'analyse de l'œuvre infernale, humaine et paradisiaque dans laquelle Dante, notons-le, prouve qu'il avait étudié sérieusement les sciences connues de son temps ; je me bornerai à remarquer que *la Divina Comedia* contient en germe le drame moderne dont elle est le point de départ.

Plus tard, Shakespeare, jetant bas les règles établies par Aristote, fera coudoyer sur la scène les pleurs avec les rires, et il ne s'en trouvera pas plus mal. Il ne tiendra compte ni de l'unité de lieu, ni de l'unité de temps, ni de l'unité d'action ; il poussera devant lui l'effroyable amas des passions, troupeau dont il connaît les plaies. Dans cette fangeuse mêlée, le grotesque rencontrera le sublime et lui frappera familièrement sur l'épaule.

Shakespeare montrera la logique des évènements, il représentera l'existence telle qu'elle est, il mettra dans la bouche de chacun le langage qui lui convient.

Shakespeare, qu'on ose taxer d'ignorance, Shakespeare, qui sait énormément de choses, Shakespeare, d'où sortirent Gœthe, Schiller et Hugo, Shakespeare arrache à la société le masque de politesse, de froideur ou de ruse sous lequel elle cherche à cacher ses véritables sentiments; il démêle sur les physionomies la pensée secrète qui voudrait se dérober à la vue ; observateur sagace qu'on ne trompe point, il arrête une à une au passage les idées qui tendent à se dissimuler dans les replis du cerveau.

Shakespeare, édifié sur les turpitudes de ce monde, reste bon parce qu'il a souffert et qu'il a du génie ; il est puissant parce qu'il sort du peuple et qu'il l'aime ; il est fort parce qu'il ne se trouble pas devant la noblesse hautaine ; il est inflexible parce qu'il s'appuie sur la vérité ; il tient d'une main sûre des balances égales pour tous ; il pèse dans ces redoutables balances les rois et les peuples, les pauvres et les riches, les ambitieux et les amants, ces ambitieux d'un autre ordre, les tyrans et les sages, les enchanteurs et les philosophes, la politique et les partis, et il leur dit : Vous valez tant ! — Si les Anglais, les Allemands, les Italiens, voire les Polonais ont leurs phares, nous avons les nôtres, Rabelais, Corneille, La Fontaine, Molière, Pascal, Montaigne, Bossuet, Voltaire, tant d'autres que je ne puis nommer sont de véritables éclaireurs, de véritables pionniers de la civilisation. Il ne manquait à la France qu'un poète digne de ses prosateurs, et qu'elle pût placer à côté d'un Homère, d'un Dante, d'un Shakespeare ; ce poète, la France ne l'attend plus, elle l'a, et celui qui composa *Les chants du crépuscule*, *Les rayons et les ombres, Les feuilles d'automne ;* celui qui réclama l'abolition de la peine de mort ; l'orateur qui prononça tant de magnifiques discours, l'historien qui conçut *La légende des siècles*, le satirique farouche qui détrôna Juvénal, le dramaturge qui écrivit *Marion Delorme*, *Ruy-Blas*, *les Burgraves*, ne nous permet plus d'envier rien à nos voisins, car si ce fécond génie a des pairs, il n'a pas de supérieurs.

Et toi, sœur et rivale de la poésie, Musique, chère Musique, d'où viens-tu ? quelle contrée, quel pays enchanté a senti le premier ta pure haleine, ton souffle régénérateur ? Fille du ciel exilée sur la terre, est-ce la prière qui t'enfanta, qui te donna parmi les hommes ta forme légère, insaisissable, vaporeuse, virile ? Quelle bouche charmante fut assez fortunée pour murmurer la

première mélodie en face des cieux attentifs, de la forêt frémissante, des grands prés où l'onde court, folle et joyeuse, à travers les hautes herbes parfumées? Quelles oreilles entendirent, au matin de la Création peut-être, cette merveille, une mélodie? — Musique! ton haleine, comme celle du printemps, rafraîchit et rajeunit le monde! Tu chantes et la créature s'agenouille; tu chantes et la mère berce son enfant; tu chantes et le guerrier brandit son glaive; tu chantes et l'amour s'éveille, et la nature parle, et les astres scintillent, et les oiseaux gazouillent, et la foudre éclate, et la vaste mer roule ses montagnes de flots; tu chantes et le coupable songe à l'éternité, et la religion t'emprunte ses accents les plus pénétrants; tu chantes enfin, et les Séraphins prennent leurs harpes d'or pour redire l'hosannah qui s'exhale de leurs lèvres. O ma seconde mère, Musique, sois à jamais bénie!

Que d'artistes inimitables ont pressé tes saintes mamelles et s'y sont abreuvés! Vois comme ils sont beaux, tes fils immortels! Quelques-uns d'entre eux m'apparaissent, le front ceint d'une glorieuse auréole; vivants rayons, ils m'éblouissent. Quelle noble légion! Saint Ambroise et le pape Grégoire recueillent les épaves de l'antiquité pour en former le plain-chant; au suave Palestrina, au sévère Leisring succèdent les principaux chantres de la réforme : Martin Luther, Claude Goudimel, J.-S. Bach, dont les motifs empreints d'une suprême originalité transportent encore d'admiration les maîtres en état de les comprendre, conduit à ses dernières limites l'art des combinaisons que j'appellerai artistiques, pour les discerner des combinaisons savantes, scolastiques, anti-musicales et parfaitement oiseuses dont on a tant abusé avant et depuis lui. Hændel dote l'Angleterre de trente-cinq oratorios et de soixante-cinq opéras : il est le produit immédiat et magnifique du protestantisme; — Gluck ne saurait renier

ses pères spirituels, Lulli et Rameau, mais le compositeur allemand obscurcit la gloire de ses prédécesseurs à force de talent et de génie ; la Grèce antique se réincarne en lui ; — Haydn crée la symphonie ; Mozart aborde tous les genres et réussit à tracer musicalement les caractères de ses personnages ; Beethoven détruit les bornes du chemin ; Méhul remonte le cours des siècles et retrouve la simplicité des vieux âges; Weber interroge les puissances mystérieuses de la nature et leur prête un langage ; — dans Schubert, le *pittoresque* et le sentiment dominent ; son œuvre est un réseau des mélodies enchanteresses qui tiennent captifs le cœur et l'esprit ; Mendelssohn, encore adolescent, connaît déjà toutes les ressources de son art ; il se popularise par les *Lieder ohne Worte*, genre dont il est le créateur, et il s'immortalise par le *Songe d'une nuit d'été*. Quant à Rossini, il s'abandonne à la sensation qui le mène ; il compose comme l'aurore se lève, comme le rossignol chante, comme l'eau coule. Lorsqu'il tient la plume avec plaisir, cela va bien ; lorsqu'il la tient avec ennui, cela va mal ; tant mieux ! tant pis ! à quoi bon prendre tant de peine.

La sévérité du style et la facilité de l'écrivain ne font pas toujours bon ménage. Fin, gai, railleur, sceptique, Rossini vit à sa guise, c'est là l'essentiel. Que lui importe qu'un censeur malencontreux signale des défectuosités dans des morceaux mille fois goûtés et applaudis ? N'a-t-il pas pour lui le public, depuis Naples jusqu'à Saint-Pétersbourg, depuis New-York jusqu'à Constantinople ? N'a-t-il pas affolé Paris qui le traite en demi-dieu et lui dresse des autels. Rossini, singulier mélange de scepticisme et de bonté, aime l'existence facile ; il se la procure telle et il en jouit, satisfait de la pensée qu'il laissera à son héritière une superbe fortune, et à l'univers un chef-d'œuvre et demi : *le Barbier de Séville* et les deux premiers actes de *Guillaume-*

Tell. Rossini est mort. Paix à l'illustre maëstro ! mais, hélas ! malgré d'éminentes qualités, ce grand compositeur, dont nous déplorons tous la perte, t'a souvent blessée dans ta dignité, ô chère musique ! Halévy conçoit la *Juive ;* l'enfantement fut laborieux, mais l'enfant est bien venu.

Ah ! j'aperçois Meyerbeer. Celui-ci est de l'école de Shakespeare ; il touche à tout : au catholicisme, au protestantisme, au fanatisme, à la haine, à l'amour, à la politique, vieille sorcière qu'il serait grand temps de rajeunir, à la fantaisie qui le boude par moments et par moments revient à lui, à l'enfer qui lui doit des effets. Meyerbeer navigue tour à tour sur trois fleuves : le Rhin, le Pô, la Seine ; il puise à chacun d'eux sans parvenir, en dépit d'efforts réitérés, à mêler l'eau des trois sources. Il a pourtant un genre parfaitement déterminé et le feuilleton, par l'organe de ses trompettes courtes ou longues, ne s'est pas trompé en le proclamant chef de file.

Ce n'est pas en quelques lignes qu'on formule une appréciation sur un Rossini, sur un Halévy, sur un Meyerbeer ; aussi leur réservé-je une étude spéciale.

Schumann, qui s'égare quelquefois en parcourant les champs de la symphonie, est adorable dans ses *Lieders* et dans ses morceaux de piano, parmi lesquels je citerai son beau concerto en *la mineur*. Que d'originalité ! que de profondeur ! que de grâce dans les ravissantes pièces qui tombaient vives et colorées de sa plume laborieuse comme le fruit mûr se détache de l'arbre !

Wagner se construit un piédestal avec *Lohengrin ;* Listz avise l'enharmonie et en fait la base de ses compositions ; à ce titre seul, il mérite l'attention du monde musical... musicien surtout. Berlioz s'attaque à la fameuse légende de Faust et, comme Gœthe, il élève une pyramide qui bravera indistinctement le vent du désert et le sourire banal, effacé aussitôt que dessiné sur les

lèvres précieuses et impertinentes de la mode ; l'ouverture des *Francs-juges*, la *Damnation de Faust*, la seconde partie de l'*Enfance du Christ* et la grande messe des morts s'emparent de plus en plus de l'opinion publique. Le temps seul sait faire une place convenable à de pareilles œuvres.

Ma tâche s'arrête là. Je n'écris, on le comprendra, ni une histoire, ni un dictionnaire des Beaux-Arts; je me suis donc borné, dans cette revue à vol d'oiseau, à signaler quelques sommets artistiques et littéraires, à montrer toujours debout, toujours lumineux les fronts pensifs d'où s'échappe non la flamme qui brûle, mais la flamme qui éclaire, à désigner les doigts qui indiquent la route, les mains qui posent les jalons de l'esprit.

Certes, j'aurais voulu citer bien des noms, bien des travaux justement célèbres ; ces noms sont des rayons, ces travaux sont des colonnes du temple idéal élevé par les peuples à la Beauté suprême. Chacun fait ce qu'il peut et donne ce qu'il a. Lamartine apporte ses harmonies poétiques et religieuses ; Lamennais pose, inachevée, sur le bord de la fosse commune, l'esquisse d'une philosophie ; Auguste Barbier forge son vers *parfois grossier mais honnête homme au fond;* Alfred de Musset offre : *Une bonne fortune*, *l'Espoir en Dieu, les Nuits,* perles écloses dans la vase ; Chateaubriand combat la Révolution par le *Génie du Christianisme*.

Beaumarchais charge Figaro d'instruire le procès de la noblesse ; Béranger change la chanson en ode ; Klopstock écrit la *Messiade;* Byron ressuscite Caïn ; Milton, l'aveugle-voyant, dicte le *Paradis perdu;* Uhland tisse ses plus délicieuses ballades ; en remontant dans le passé je rencontre le chef de la Pléïade, Ronsard, l'imitateur de Gerson, les poètes du cycle carlovingien, Virgile et son *Enéide*, Horace flagorneur de Mécène et d'Auguste, Plaute, Terence, Aristophane, *effronté comme le Soleil;* puis d'autres immor-

tels : Eschyle, Sophocle, Euripide. — Je vois une lueur du côté de l'Orient : c'est la littérature immense de l'Inde qui la projette.

Les peintres, les sculpteurs, les musiciens fréquentent en foule les hauteurs sacrées. Voici Rude, Pradier, Barye, Jean Goujon, Le Poussin, Rubens, Le Tintoret, Paul Véronèse, le Titien, Fra Bartholoméo, Fra Angelico, André Delsarte, Albert Durer, pêle-mêle avec les Monteverde, les Scarlatti, les Spontini, les Hérold, les Chopin. O population resplendissante, salut et merci!

PHILOSOPHIE ET MUSIQUE

I

NAISSANCE DE LA PAROLE, DE LA MUSIQUE ET DES CHANTS POPULAIRES

Quand l'Eternel eut tiré l'univers de l'incompréhensible néant ; quand, jetant à tous les horizons des étoiles, des étoiles, puis encore des étoiles, il régla la course vertigineuse des astres dont les révolutions sont les pas du temps qui fuit ; dès qu'il eut, avec les soleils, tracé des chemins qui se perdent dans l'immensité et mis partout le prodigieux fourmillement des mondes ; après qu'il eut lancé les comètes échevelées à travers les planètes tremblantes, et dit à notre globe : « Tu feras annuellement deux cents millions de lieues, » lorsqu'enfin la terre fut préparée pour recevoir l'homme, le Seigneur forma d'un peu d'argile la créature privilégiée à laquelle il donna le verbe en héritage. La créature étant née, les yeux s'ouvrirent pour chercher le père commun, les lèvres s'agitèrent pour prier, pour louer, pour bénir ; le nouveau né put dire à Dieu : Je t'adore ; à sa femme et à ses enfants : Je vous aime ! Et qui sait si la Création ne tressaillit pas d'aise en entendant prononcer ces mots divins ? La langue étant déliée, les sens, le cœur, l'esprit avaient une interprète. O mystère ! ô bénédiction ! Le Verbe était descendu sur le

front de l'homme, l'idéal s'enfermait dans le réel, le génie pouvait prendre son essor, le créé pouvait renvoyer à l'Incréé quelques-uns de ses rayons!

A cette heure sacrée, à ce moment suprême, la musique existait-elle déjà? Je ne le pense pas. Quand, où, comment fut-elle enfantée? Question épineuse, obscure, insoluble! On ne connaît pas mieux ses origines que le lieu et la date de sa naissance. L'Egypte pratiqua cet art avant la Grèce; les Indiens, les Hébreux, les Chinois le connurent certainement avant les Egyptiens. Confutzée passe pour avoir été un excellent musicien. — La légende raconte que le législateur de la Chine, invité à lire une mélodie dont on lui demandait s'il saurait deviner le sens, Confutzée pria le tiers qui lui transmettait cette étrange demande de venir le voir le lendemain; le lendemain, Confutzée déclara qu'il n'avait pas suffisamment étudié l'air qu'on lui avait confié; il pria le consultant de repasser le surlendemain; le surlendemain, nouveau rendez-vous proposé et accepté pour le jour suivant. Lorsque l'inconnu se présenta pour la quatrième fois chez le philosophe, celui-ci, allant au-devant du visiteur, lui dit en souriant malignement: « Si je vous ai fait un peu attendre, ce ne sera pas en vain, j'espère; non seulement je crois avoir découvert le sens intime de la mélodie que je vous rends, mais j'ai, d'après le caractère de cette mélodie, dessiné le portrait de l'auteur. » La légende ajoute que le portrait était fort ressemblant. — Je connais aujourd'hui bien des critiques qui ne sont pas de cette force-là.

La Bible assure que Jubal inventa les premiers instruments de musique. En acceptant ce fait comme positif, me voilà forcé de faire remonter l'art musical au-delà du déluge. Or, il est indubitable qu'on a chanté longtemps avant de songer à fabriquer des instruments. Antérieurement à Jubal, le texte sacré ne fournit malheureusement aucun renseignement relatif au sujet

qui nous intéresse. Des conjectures, pas de certitudes, tel est notre bilan depuis la Création. Le fil des traditions rompu, nous marchons en pleine nuit. Toutefois, ce que l'histoire cache, le bon sens le découvre. L'homme, né d'hier, avait bien autre chose à faire qu'à chanter; il avait à défricher le sol, à protéger sa famille, à se défendre contre les bêtes fauves, à s'ouvrir un passage à travers les forêts inextricables, à se débattre contre les éléments, à sentir, à comprendre que la terre ne lui avait pas été confiée exclusivement pour qu'il en jouît, que le labeur était inévitable autant que salutaire. Ce n'est pas tout d'exister; il faut se nourrir, se vêtir, s'abriter. Au commencement, les plantes donnèrent la nourriture, les sources calmèrent la soif, les troupeaux fournirent le sang des sacrifices et le vêtement ; les chênes énormes, les hauts troncs creusés par le mortel baiser des siècles servirent d'abri.

Il fallut apprivoiser la brebis soyeuse, la vache pensive, le cheval qui hennit et se cabre; il fallut fuir le lion et le tigre rôdant sur la montagne, s'aventurer au loin, en suivant le cours des fleuves, devenir berger, chercher des pâturages propres aux animaux domestiques qui vivent en société et se laissent le plus facilement approcher. De berger on se fit pâtre, chasseur. Les tribus se formèrent. La population augmentant toujours, la nécessité de se disperser parut évidente ; les uns restèrent, les autres partirent. Adieu, frères, sœurs, pères, mères, aïeux ! Les voyageurs franchissent les plaines, escaladent les monts. Ils ne s'égareront pas cependant : ils savent de quel côté l'aurore se lève, de quel côté le soleil se couche ; ils vont au septentrion, au midi, dans toutes les directions ; pour mieux s'orienter ils observent les astres, car ils reviendront un jour sur leurs pas, ils voudront revoir le berceau commun, ils désireront embrasser ceux que la mort aura épargnés. Que de fois, pendant la séparation, ils tourneront

leurs yeux et tout leur cœur vers l'imperceptible point du globe où ils vécurent leurs jeunes années ! Déjà l'homme a perdu quelque chose de sa barbarie ; il a souffert, il sait la vie ; il regrette les êtres chéris demeurés aux champs paternels ; il s'attendrit, il pleure, il espère ; le voilà poëte. Est-il musicien ? Peut-être.

Quoi qu'il en soit, comment découvrit-il le secret d'exprimer ses sensations, ses sentiments, ses pensées par des sons ? La musique existait en lui à l'état latent, c'est évident ; par quel prodige s'échappa-t-elle soudain de l'âme humaine ? Jéhovah avait révélé la parole au grand couple pétri de matière et animé par le souffle de la divinité ; la Genèse ne dit pas qu'il lui ait révélé la musique. Que d'infructueuses recherches sur la naissance de cet art ! Pythagore, si je ne me trompe, et après lui Misckiewicz, parlent de l'harmonie des astres ; c'est fort bien ; mais quelle oreille entendit jamais cette harmonie que Dieu seul, sans doute, peut percevoir ? Diodore prétend qu'on retrouva la musique, perdue après le déluge, dans les roseaux du Nil, aux heures où ils étaient agités par la brise ; j'y consens, et des gens graves affirment que les bœufs, les loups, les ânes aussi apparemment, furent nos naïfs instituteurs...

Ces belles imaginations, je l'avoue, me paraissent assez ridicules. N'allez pourtant pas croire que je n'admire ni les cris souvent expressifs de nos aînés, les animaux, ni les bruits émouvants de la nature ; ne vous figurez pas que je sois insensible aux sifflements lugubres du vent qui se lamente, qui se rue, furieux, sur les rocs inébranlables, qui déracine les pins séculaires d'un coup d'aile et les précipite dans l'abîme ; qui s'abat sur la forêt, brise les branches et pousse devant lui les feuilles jaunies ; ne pensez pas que j'entende sans plaisir la goutte d'eau filtrant du rocher et tombant à intervalles égaux sur le caillou qu'elle creuse, comme si sa petite voix disait : « Dieu nous mesure le temps à

tous ! » Ne croyez pas que j'écoute avec indifférence les roulements prolongés du tonnerre, la menace des vagues tumultueuses, le tintement de la grêle contre la vitre, le clapotement du lac tranquille ; ne supposez pas que je perçoive sans un tressaillement intérieur le croassement aigu des corbeaux attirés sur un champ de bataille et tournoyant au-dessus des cadavres mutilés ; ne m'accusez pas d'écouter sans réfléchir l'aboiement du chien, gardien fidèle, dont l'œil tendu et vigilant dit si clairement : « Maître je suis là pour t'aimer et, au besoin, pour te défendre ! »

Le gazouillis du rossignol et celui du ruisseau me jettent dans une ineffable rêverie. Ce que l'on appelle improprement le chant de la cigale me ravit, lorsque par une chaude soirée d'été j'erre le long des blés bariolés de bleuets et de coquelicots. Quand la nuit vient, quand la lune se montre au détour d'une allée ou s'accroche à l'angle d'un vieux toit, quand là-bas, dans les marais coassent les crapauds, moi, passant, charmé d'assister à ce concert nocturne, je sens l'émotion me gagner tandis que les bois chuchoteurs applaudissent, doucement remués par un souffle imprévu... Comme je savoure avec joie ces bruits proches ou lointains qui, tous, me rappellent la munificence du Créateur ! du Créateur dont l'amour a répandu sur la collerette des marguerites et sur la cime des bouleaux, sur la mouche qui bourdonne dans l'herbe et sur l'aigle qui plane dans l'azur, cet adorable rayonnement : la grâce.

Mais, en définitive, ces bruits ne constituent pas la musique ; ils ne la font même pas pressentir. Certains oiseaux, à la vérité, rhythment avec précision une phrase de deux, trois ou quatre sons. La caille, le coucou sont dans ce cas.

Si les reines habitantes des palais sont, en général, peu musiciennes, en revanche, les raines qui fréquentent

les étangs le sont beaucoup : elles se plaisent à répéter, soir et matin, leur refrain pastoral et mélancolique ; malheureusement, ce refrain annonce la pluie ; il n'est pourtant pas ennuyeux comme elle, je vous jure, et plus d'un hautbois l'imiterait volontiers. Et puis, s'il était naturel que l'oiseau chantât, pourquoi n'eût-il pas été tout simple que l'homme en fît autant ? Les éléments, les minéraux, les végétaux, eurent en partage les sonorités confuses ; les quadrupèdes eurent les cris plaintifs, fiers, câlins, menaçants, stridents, sauvages et quelques oiseaux, le privilège de reproduire de génération en génération, une phrase invariable ; l'homme seul sut moduler.

Lorsque les grands maîtres empruntent le langage des êtres inférieurs, c'est accidentellement ; ce qu'ils tiennent à reproduire, c'est bien moins les accents extérieurs de la nature que l'aspiration qui réside en elle ; c'est moins la sonorité matérielle que le mouvement psychique ascensionnel par lequel les êtres organiques et inorganiques les plus infimes et les plus élevés, les plus laids et les plus beaux, les plus abjects et les plus purs, remontent soit aveuglément, soit instinctivement, soit volontairement, la chaîne infinie qui relie entre eux les anneaux de la création et qui, des profondeurs de la matière, sont attirés vers les sommets où l'Esprit palpite affranchi de tous liens.

Née en Orient, la musique n'a dû être primitivement, ce me semble, qu'une sorte d'exclamation, d'interjection chantée. Les bribes mélodieuses échappées à l'âme humaine se bornaient probablement à la répétition indéfinie de certains sons formant une phrase quelconque, non dépourvue d'attrait peut-être, mais courte, et par conséquent sans haleine.

Aujourd'hui encore, pour les peuplades sauvages, le chant n'est pas autre chose. Ces bribes, répétées à satiété, aidaient le pasteur à promener de steppe en

steppe ses bestiaux et sa mélancolie. Lui qui, plusieurs siècles après, en Chaldée, devait, à force de contempler les étoiles du haut des monts — ces observatoires naturels — fonder l'astronomie, ne trouva-t-il pas aussi dans son isolement plein de tristesse et de rêves, quelques-uns des airs naïfs que les nations se transmettent les unes aux autres, comme un précieux héritage? Sa chanson, à peine plus longue que celle de la caille ou du coucou, abrégeait la journée, charmait sa solitude, endormait les moutons peureux et les chèvres bondissantes, éveillait les échos de la vallée ou de la montagne et s'éteignait, le soir, sur ses lèvres murmurantes, mêlée aux derniers mots de la prière.

Il y a loin de là au *Don Juan*, de Mozart, au *Freischütz*, de Weber, aux *Huguenots*, de Meyerbeer! Le pasteur inconscient, pourtant venait de créer un art nouveau; il introduisait dans la société un élément extraordinaire qui portait en lui des causes inconnues de destruction ou de régénération, des forces incalculables susceptibles de rabaisser l'humanité jusqu'à la brute ou de l'élever jusqu'à l'ange.

Il apportait au monde encore enfant, une arme à deux tranchants, et il ne se doutait pas, lui, le pauvre pasteur, qu'il se trouverait un jour de prétendus maîtres assez lâches pour corrompre le souffle qui venait de s'exhaler ingénument d'un cœur viril. Ah! s'il avait pu le prévoir, qui sait s'il n'eût pas étouffé en lui cette mélodie initiale, s'il ne l'eût pas enfouie au fond de son cerveau? Hélas, hélas! il est dans la destinée de l'homme de tout connaître et d'abuser de tout! Qu'importe? Le Seigneur est là; il est patient, étant éternel : il attend.

A la longue, le mal succombe, le bien triomphe; les artistes indignes et leurs œuvres sont balayés par le temps et jetés au néant; les artistes dignes, au contraire, les nobles artistes deviennent inévitablement les dominateurs, les véritables rois de l'univers.

II

AIRS POPULAIRES DE DIVERS PEUPLES

Les chants populaires, sauf les airs nationaux destinés à conduire les guerriers au combat, appartiennent presque sans exception au mode mineur. Cris anonymes des nations, ils expriment les souffrances des masses qui flottent depuis qu'elles existent sur les eaux stagnantes de l'ignorance, du malheur et du désespoir. Battues par toutes les tyrannies, par toutes les passions, ces tyrannies d'un autre ordre, par toutes les tempêtes morales, politiques et religieuses, chavirant, comme de frêles embarcations, sur l'océan de larmes qu'elles ont versées, les nations, avides de liberté et rongées par l'esclavage, baillonnées dès l'enfance et ne pouvant dire leurs maux, les ont chantés. La mélodie, intime et discrète confidente de douleurs inénarrables, fut, pour le peuple, le moule grandissant dans lequel il jeta le trop plein de son âme; elle fut la soupape de la machine humaine, toujours prête à éclater. Ecoutez les antiques mélodies juives, les vieux noëls, les airs hongrois, russes, arméniens, français, écoutez même les danses espagnoles, vives et fiévreuses; écoutez le boléro pimpant avec son inévitable accompagnement de castagnettes, et dites-moi si les arabesques, les ornements, les traits de ces airs ne se dessinent pas sur un fond de désespérance irrémédiable?

Les Turcs, les Polonais, les Arabes affectionnent le mode majeur. Quelques rayons de soleil se glissent

dans leurs improvisations et viennent rompre la ligne grise ou sombre des chants populaires. Les tonalités turque et arabe diffèrent entre elles, et toutes les deux se séparent de la nôtre qui est la tonalité par excellence. Les Polonais, comme la Mignon de Gœthe, regrettent la patrie; ils sont chevaleresques, amoureux, courageux jusqu'à la témérité; s'ils ont un culte pour leur pays, ils en ont un pour la femme, ils en ont un pour le plaisir; de là les accents déchirants, les élans passionnés, les accès de gaîté folle répandus dans les mazurkas et les polonaises.

Les Scandinaves soupirent leurs chants; pour eux, les notes sont des larmes, leur gaîté même est si désolée qu'elle semble essuyer furtivement des pleurs.

Le *God save the King,* dont les allures officielles conviennent fort à la dignité anglaise, ne saurait être considéré comme un air populaire. Dû à la plume de Bull, il sent le terroir, par sa majesté, par sa carrure; il s'adapte admirablement au génie britannique. Il y a du confortable dans cet air-là.

Les montagnards écossais, moins solennels que les Anglais, se plaisent aux motifs agrestes; ils se consolent des hommes avec la nature.

Composé par le bon Haydn, qui aurait voulu voir régner la concorde universelle, l'Hymne autrichien ne rentre pas non plus dans la catégorie des airs populaires. Quant à l'Allemagne proprement dite, elle possède une si grande quantité de maîtres renommés et d'œuvres magistrales, que le filon modeste des chants populaires se perd sous la végétation luxuriante des ouvrages enfantés par les plus riches organisations musicales du monde.

Je ne m'arrêterai pas au *Ranz des vaches;* il est trop connu. Je ne m'arrêterai pas davantage aux tyroliennes dont les mémoires les moins fidèles sont bourrées. Les vraies *styriennes* ont la cordialité des populations dont

elles émanent. Elles ne franchissent guère la rampe, je veux dire les montagnes qui les séparent de nous.

Les *canzone* italiennes sont dolentes, efféminées, spirituelles, trop spirituelles même, car, en musique, l'esprit trop raffiné tue le sentiment, et sans le sentiment pas de poésie, pas de chaleur communicative, pas d'entraînement.

La France est la vraie terre des airs populaires ; elle en a produit un nombre considérable. Les contrées méridionales, la Bretagne, l'Auvergne, le Berry, la Normandie, toutes ces belles provinces si dévastées naguère par la féodalité batailleuse, si unies à cette heure, ont produit des milliers de mélodies jetées à tous les vents par des auteurs ignorants, eux-mêmes ignorés. J'y retrouve l'esprit guerrier, la sensibilité sincère, la foi, la grâce naïve de ce cher et doux pays hospitalier qui fut de tout temps généreux et dévoué jusqu'au sacrifice. J'y retrouve l'histoire instructive de ses luttes, la preuve de sa vaillance, la certitude des maux qu'il endura, la confidence de ses amours et, par intervalle, les francs éclats de son rire. Soit prévention, soit légèreté, Mozart se trompait donc grossièrement lorsque, écrivant de Paris à sa sœur, il lui signalait avec un dédain superbe, la pauvreté de nos vieux airs dont il ne pouvait ou ne savait rien faire. Mieux avisés, Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer en tirèrent profit ; Schubert en comprit le charme pénétrant. Un matin, il pressa la Muse française sur son sein et, de ce chaste embrassement, naquit une de ses plus jolies compositions. Sans vouloir rabaisser aucune de nos gloires, j'ose affirmer que les airs français attendent encore le génie qui saura s'en servir, s'inspirer de leur beauté, s'imprégner de leur parfum. Je ne conteste pas, certes, la finesse d'Auber, le talent d'Halévy, le sentiment d'Hérold, mais enfin je me persuade que l'énergique initiatrice à laquelle j'ap-

partiens, ne s'est pas incarnée tout entière, musicalement parlant, dans un de ses enfants.

Je reviens à mon esquisse.

Les Infidèles, très fidèles à leur parole par parenthèse, forment leurs gammes de deux tétracordes appartenant au mode mineur et à des tons différents ; ces tétracordes se composent l'un et l'autre de quatre sons dont la disposition amène les intervalles suivants : une seconde mineure, une seconde augmentée, une seconde mineure. Il résulte de là que si nous prenons *sol* pour point de départ, le premier tétracorde sera en *ut mineur*, et que le deuxième commençant à *ré*, sera en *sol mineur*.

Signaler cet assemblage bizarre, cette union anormale et forcée, c'est montrer que les airs turcs ne finissent jamais, car, en définitive, aucun des tons employés alternativement n'ayant eu le temps de s'établir, l'oreille reste en suspens, attirée qu'elle est vers une double conclusion. Pareils à certains époux, liés mais non unis, et plus pressés de proclamer leurs droits réciproques, de faire prévaloir leur volonté particulière que de s'entendre en mettant en commun, dans une affection mutuelle, leurs peines, leurs joies et leurs espérances, ces infortunés tétracordes, rivés ensemble à la même gamme comme des forçats à la même chaîne, se querellent sans cesse. Cela n'empêche pas quelques motifs turcs de mériter notre attention, et de la fixer par leur excentricité.

Les naturels du Canada, et je les en félicite, ont deviné une des prières de la *Muette ;* ces braves sauvages sont prophètes à leur façon. Quant aux Chinois, ils ont prévu une des plus jolies marches de Cherubini. Caractériserai-je suffisamment les airs arabes en disant que ce sont de grands voyageurs, qu'ils émigrent volontiers d'un ton dans un autre ?

Mon confrère et ami, Charles Lévy, passant naguère

à Constantinople (il a un peu voyagé partout), entendit près de l'Hellespont (style poétique si l'on veut), un individu qui, assis sur je ne sais quelles ruines, chantait sans accompagnement, à pleine voix et avec une justesse irréprochable, une mélodie arménienne. Gémissait-il sur le sort de l'Arménie morcelée, se plaignait-il de vivre sous la domination turque, regrettait-il la bien-aimée absente?... ou morte?... C'est ce que disaient sûrement les paroles; mais Charles Lévy, ne sachant pas l'arménien, ne rapporta sur son calepin que le chant. Ce chant navrant contrastait avec le ciel musulman dont la splendeur, je présume, est un reflet du paradis de Mahomet et qui, le soir, avec ses myriades d'étoiles scintillantes, paraît contenir les yeux de toutes les houris.

La mer gémissait dans les Dardanelles ; Lévy fit de ses gémissements lointains un trémolo harmonieux pour l'air qu'il transcrivait. Voyageant plus rapidement encore que mon ami Lévy, je quitte les Dardanelles et me voilà sur les bords du Rhin. Là, je rencontre une chanson à boire : *Am Rhein! Am Rhein;* le bon vin, paraît-il, inspira de tout temps les bons musiciens; les produits de la nature viennent en aide aux produits intellectuels. Les airs populaires allemands ne sont point batailleurs, agressifs; au contraire. Empreints d'une honnête médiocrité, humbles, lourds, ils ne relèvent guère la tête qu'à l'époque où Luther entonne ses chorals; puis ils retombent dans leur mansuétude un peu servile. S'ils échappaient à la servilité, éviteraient-ils l'arrogance?

La Pologne... ce qui fut la Pologne! est là tout près. La nation martyre, étendue sur le sol, garrottée par

Un géant hérétique
Qu'un monde a peine à contenir.

Est-elle morte? Non, son pouls bat! Ses bras en-

chaînés se crispent, sa tête se hausse, son cœur se révolte. Ah ! fût-elle ensevelie que, semblable à Lazare, elle sortirait de son sépulcre à la voix de Copernic, de Mickiewicz, de Chopin, trois hommes qui ont vécu parmi les astres et qui lui crient du milieu où ils résident : « Mère, tu es immortelle ! » En effet, la Pologne, si jamais elle était effacée de la carte de l'Europe, serait toujours inscrite au livre de vie. Quand elle n'aura plus sa place sur le globe, elle l'aura dans le Ciel, elle la conservera dans le souvenir reconnaissant des hommes. Chopin résume en lui ce noble pays, où l'art, la science et le courage malheureux ont poussé un même cri : Liberté !

Un fait me frappe avant tout autre quand je mets en regard les airs russes, arméniens, persans, hongrois, c'est leur parenté éloignée mais réelle. Ornés et même un peu surchargés d'arabesques dont le caractère virginal et charmant transporte l'auditeur dans une sphère nouvelle, ces airs offrent des points de ressemblance et des différences très prononcées. S'ils se rapprochent par l'usage et l'abus des fioritures, le sentiment pittoresque et poétique qui les a dictés, ils se séparent par des aspirations diverses qui caractérisent fortement la physionomie des différents peuples dont ils sont une émanation.

Si la tendance au merveilleux, l'amour, la volupté naïve, le mobile désir, la noblesse innée ou habituelle constitue le fond des mélodies persanes ou arméniennes ; si un malaise où perce, avec l'ennui de l'esclavage, la conviction de ne pouvoir en sortir, tant est invétérée l'habitude de la porter, se cache sous les ornements mélancoliques des thèmes russes dont toute virilité n'est pourtant pas bannie ; si cette virilité annonce que les paysans serfs sauront un jour prendre rang parmi les nations ; en revanche, l'ardeur guerrière, l'indépendance conquise au prix de la vie, un

penchant irrésistible à la rêverie, à la volupté tendre, le besoin d'imprévu, le souvenir presque effacé de contrées lointaines parcourues, habitées autrefois par les aïeux et vaguement entrevues par les générations vivantes dans les mirages de l'imagination, tout cela a son expression dans les chants nationaux hongrois.

Si j'introduisais ici un Persan, un Russe et un Hongrois, on trouverait le premier porté aux raffinements de l'esprit ; le second sauvage par boutades ; le troisième épris de liberté à son heure, amoureux de légendes toujours, rêvant d'émigration dans les étoiles.

Jéhovah, le dieu formidable et vengeur, devait inspirer aux Juifs des mélodies terribles ou grandioses. La Synagogue, en effet, nous a conservé quelques hymnes antiques ou très anciennes dont la beauté âpre et sévère répond parfaitement à l'idée qu'on se fait de l'être implacable que les Israélites adorent.

Pour eux l'Eternel n'est pas seulement la justice, il est la vengeance, la vengeance effrayante, atroce, sans bornes ; pour nous, l'Eternel est surtout celui qui pardonne, c'est-à-dire la suprême puissance, la suprême intelligence, le suprême amour. Un abîme donc, on le voit, sépare les mélodies juives des mélodies chrétiennes. Mon intention n'est point de les comparer entre elles, cela m'entraînerait trop loin ; j'ai voulu tout uniment indiquer d'un mot les côtés saillants par lesquelles elles diffèrent.

Je laisse en Espagne les boléros tapageurs ; je saute à pieds joints par dessus les airs italiens, dont j'aurai l'occasion de m'occuper bientôt, et je vais, me renfermant entre les Alpes, les Pyrénées, l'Océan et le Rhin, citer quelques-unes de nos richesses musicales.

Nous sommes tellement accoutumés à entendre fredonner, brailler, défigurer nos airs dans les rues par les ivrognes, gens aussi étrangers au chant qu'aux bonnes mœurs, que nous ne nous rendons pas compte de l'effet

que ces airs si maltraités produiraient s'ils étaient chantés avec goût, avec esprit, avec vigueur, par des artistes assez intelligents pour en rétablir le mouvement, pour les bien rhythmer, pour leur rendre tout leur charme. Reconstitués en quelque sorte, grâce au talent d'habiles chanteurs ou d'exécutants consciencieux, ils reprendraient vite leur valeur, et sortiraient sans peine du ruisseau fangeux où la trivialité les oblige à rouler.

Ah ! qu'ils seraient heureux de remonter sur le piédestal dont on les a contraints à descendre ! Comme leur énergie, leur douceur, leur naïveté, leur héroïsme, leur gaîté, leurs qualités multiples, en un mot, gagneraient à être remises en évidence, en pleine lumière ! La foule de ces pauvres airs néanmoins se présente à ma mémoire, et, franchement, ils ont si bonne tournure, ils sont si vaillants, si vifs, si légers, si tendres que je ne sais auxquels accorder la préférence.

Et d'abord, le Midi m'offre un Noël admirable, autant par le rayon de foi qui l'illumine, que par sa simplicité touchante. Faisant entendre, un soir, ce Noël à un feuilletonniste célèbre que ses nombreux amis eurent la douleur de perdre prématurément il y déjà plusieurs années, Joseph d'Ortigues, cet excellent homme le trouva si beau qu'il me pria de le lui copier, ajoutant que son intention était de l'insérer dans un livre sur le plain-chant, ouvrage depuis longtemps en préparation et dont il rassemblait alors les matériaux ; je m'empressai de copier le Noël et de le lui porter revêtu de mon harmonie, bonne ou mauvaise, mais que d'Ortigues avait trouvée à son gré ; il me remercia, publia son traité, y glissa mon travail et ne me nomma pas... Molière prenait son bien où il le trouvait ; je reprends le mien où il est.

Qui ne connaît le *Roi Dagobert?* Bien rendue, cette chanson drôlatique n'aurait-elle pas son originalité ? Sans compter *Au clair de la lune*, variée avec succès

par Boïeldieu dans les *Voitures versées* et avec talent par Moschelès ; sans parler de : *O ma tendre Musette*, des airs bretons, si colorés, des airs normands qui ne sont pas bêtes, des airs berrichons et béarnais, de *Vive Henri quatre,* n'avons-nous pas la *Marseillaise*, c'est-à-dire le plus beau des chants patriotiques ? N'avons-nous pas les airs bourguignons, les bourrées d'Auvergne ?

Je ne saurais trop le répéter ; les trésors musicaux et populaires de la France sont incalculables et dignes d'elle. Vienne un vrai maître qui soit le produit et non l'accapareur de ces trésors, un maître qui sache les utiliser, un maître auquel la qualité de Français ne fasse pas oublier la qualité plus générale d'homme, et vous le verrez se rapprocher rapidement du faîte de l'art. Il sera grand parce qu'il aura mêlé à son âme la grande âme de la France.

Je ne crois pas avoir exagéré le mérite intrinsèque de nos airs nationaux ; mais, me fussé-je rendu coupable d'un peu de partialité, on me le pardonnerait certainement, en se rappelant qu'au-dessus de l'amour de la patrie, je place l'amour des patries, qui nous rapproche de tous les hommes, et l'amour du progrès qui nous rapproche de Dieu.

III

SUR LA MUSIQUE GRECQUE

Une plaine occupée jadis par des maraîchers, livrée en 1870 aux élèves de l'École militaire, témoin en 1783 de la première expérience aérostatique ; une plaine qui vit en 1790 la fameuse Fédération du 14 Juillet, en l'an VII la première Exposition de l'industrie française, où fut célébrée, le 10 nivôse, l'abolition de l'esclavage, où se fit, en 1804, après le couronnement de Napoléon, la distribution des aigles, le Champ-de-Mars, *puisqu'il faut l'appeler par son nom*, le vieux Champ-de-Mars où passèrent, où paradèrent tant de légions qui semblaient invincibles, fut tout surpris, un matin, de ne plus entendre retentir dans son enceinte le chant des clairons et le roulement des tambours, de ne plus sentir piétiner dans son sable mouvant les chevaux ensanglantés par l'éperon, les soldats obéissant au commandement. Un palais colossal s'élevait à l'endroit même où manœuvraient, la veille encore, des hommes destinés à tuer leurs frères ou à se faire tuer ; des milliers d'ouvriers travaillaient joyeusement à ce monument féérique dans lequel allaient s'entasser des richesses incalculables et s'épanouir, sous d'innombrables formes, la pensée des nations ; où les nations mêmes, heureuses et fières de se connaître, fraterniseraient et se donneraient la main.

Nous étions en 1867 ; une ère nouvelle paraissait s'ouvrir pour les peuples qui se disposaient à glorifier

dignement le travail et à communier sous ces deux espèces : la Science, l'Art.

A cette époque tous les esprits, surtout en France, étaient tournés vers cet idéal : la fraternité universelle. Déjà M. de Girardin avait proposé au gouvernement français et à l'Europe un désarmement général.

M. de Girardin ne se trompait point.

C'est alors que j'écrivis cette ode :

LA GUERRE

I

Le glaive au poing, les traits livides, à la bouche
Un hymne sombre et frémissant,
Les deux bras étendus sur le globe, farouche,
Les pieds, les mains rouges de sang,
La guerre à travers la mêlée,
Où le soldat tombe et se tord,
Par sa propre rage aveuglée,
Conduit les peuples à la mort.

Elle aime les héros broyés par la mitraille,
La poudre, la flamme, les cris,
Les coursiers foudroyés sur le champ de bataille,
Les fuyards par le fer meurtris,
La charge, les strophes hurlées
Par d'innombrables bataillons,
Les phalanges amoncelées
Qui pourrissent dans les sillons.

Elle se plaît au choc des masses formidables,
A l'écroulement des remparts,
Au vol des escadrons serrés, inabordables,
Qui meurent sous leurs étendards;
Elle veut les villes conquises,
L'incendie aux flancs des palais,
Les toits des maisons, des églises,
Troués à jour par les boulets.

Les plaines et les monts ne sauraient lui suffire.
Il lui faut encore les mers
Et les vaisseaux géants dont soudain on voit luire
Le ventre sillonné d'éclairs,
L'abordage, la voix des vagues
Mêlée à d'horribles clameurs,
Les plaintes de plus en plus vagues
De ceux qui disent : « Je me meurs ! »

Que lui font les vieillards pleurant dans les ténèbres,
Les vierges que le viol étreint,
Le rire des vainqueurs, et les accents funèbres
Des vaincus au regard éteint ;
Le désespoir des fiancées,
Les sanglots des femmes en deuil,
Et les prières repoussées,
Et le meurtre sur chaque seuil?

Pour qu'on l'ensanglantât, le Seigneur fit la terre ;
Le massacre doit l'envahir.
Debout, peuples ! debout ! l'effroyable mégère
Demande des corps à flétrir !
Dans la forêt, plus d'un convive
Attend pour dévorer vos os ;
Il est bon que la guerre vive,
N'est-ce pas, vautours et corbeaux ?

Offrez donc votre chair au tranchant des épées,
Nations et princes jaloux ;
Est-il rien de plus beau que des têtes coupées
Roulant sous les pattes des loups ?
Qu'importe si le sort des armes
Trahit le droit et la raison,
Et si les mères tout en larmes
Tremblent là-bas à l'horizon !

La marâtre aujourd'hui vous parlera de gloire
Et du triomphe de vos droits ;
Demain, elle inscrira vos crimes dans l'histoire
Et votre nom sur une croix !
Hâtez-vous d'entourer la vierge
Au sein infécond, mais puissant ; —
Allons, meunier, quitte la berge
Et va payer l'impôt du sang !

Dis adieu. pauvre pâtre, aux rochers, aux montagnes
Où paissent tes troupeaux soyeux !
Enfants des laboureurs, désertez les campagnes
Où passent mille sons joyeux !
Le sabre vaut bien la charrue,
Les clairons priment les pipeaux ;
Pour ravager les champs, la rue,
Travailleur, combats sans repos !

II

Guerre funeste ! toi qui répands l'épouvante
Sur chaque génération,
Va ! malgré tes grands airs, tu n'es que la servante
De l'orgueil, de l'ambition.
Tu n'es que l'implacable esclave
De la tyrannie et du dol,
Toi dont nul obstacle n'entrave
Jusqu'ici la course et le vol.

Ah ! maudite soit l'heure où, déployant tes ailes
Sur l'univers épouvanté,
Tu pris et tu tordis dans tes serres cruelles
La justice et l'humanité !
Maudite à jamais soit l'aurore
Où, le sein gonflé d'attentats,
Dans ton délire qu'on abhorre
Contre Dieu tu te révoltas !

III

Mais déjà le présent t'insulte, te menace.
Oui, ton rôle est près de finir.
Et des penseurs ont vu se contracter ta face
Sous le souffle de l'avenir.
La civilisation dompte
Petit à petit tes efforts
Et bientôt, couverte de honte,
Tu t'enfuiras parmi les morts.

Les hommes si longtemps arrêtés par la force
Dans leur immense ascension,
Las de te suivre, enfin dédaigneront l'amorce
Tendue à l'usurpation.
Ils t'exileront avec joie,
Toi qui fus leur maîtresse un jour,
Et leur front que la haine ploie
Sera relevé par l'amour.

Il approche, l'instant où ton œil sec et morne
Chargé des ombres du trépas,
Verra l'avènement de cet amour sans borne
Que Jésus rêvait ici-bas ;
Où le progrès à l'âme fière,
Révolté du mal que tu fis,
Te fera tomber en poussière
Aux pieds mêmes du crucifix.

Alors point de moissons, point de cités brûlées,
Au bruit du tocsin, des tambours,
Point de femmes courant, hâves, échevelées,
Sous la gueule des canons lourds.
Tu plongeras dans les abîmes,
Tandis que sur les purs sommets,
Les arts, les sciences sublimes
Rayonneront seuls désormais.

Alors se confondront ensemble les patries
Dans un divin embrassement,
Alors les libertés dès longtemps aguerries
Souriront au bleu firmament ;
Puis, marchant vers l'Être suprême,
Tranquille, le pas assuré,
L'homme saura comment on aime
Sur le sol devenu sacré.

(Paris, 1867).

En effet, la guerre, c'est la barbarie. La science et l'art, au contraire, c'est le progrès, c'est la civilisation. Que reste-t-il de la guerre? Des ruines. Que reste-t-il de la civilisation? Des monuments. Ce simple rapprochement est une démonstration.

O peuples ! quand briserez-vous vos glaives ? quand fondrez-vous vos canons ? Quand, au rebours du chien de la fable qui abandonne la proie pour l'ombre, lâcherez-vous la fausse gloire pour la vraie ? Quand permettrez-vous aux épis de mûrir tranquillement sur leurs sillons ? Quand préférerez-vous l'amour à la haine, le beau à un intérêt vulgaire et passager ? Quand direz-vous aux ambitions : « Nous ne marcherons plus contre nos semblables ? »

O peuples ! peuples dévoués et malheureux, c'est par leurs conquêtes guerrières que les nations meurent, c'est par leurs conquêtes intellectuelles qu'elles vivent.

Préférez Kepler, Gœthe, Beethoven au Grand Frédéric, Washington à un conquérant quelconque ; Corneille et Molière à Louis XIV, Jean Goujon, victime de la Saint-Barthélemy, à François Ier, victime de la débauche ; Cuvier à Napoléon, Cicéron et Juvénal à Jules César, Firdousi à Cyrus ; considérez Fo-hi, législateur de la Chine, Yen-ti, son premier agriculteur, Confutzée, à qui l'on doit la revision des *Kings* (livres sacrés des Chinois), comme supérieurs à la cohue des Tchevu-Kue (rois combattants) ; rappelez-vous que s'il est bon, utile, nécessaire d'élever parfois de solides murailles pour se défendre contre les envahisseurs mongols ou autres, il est préférable de placer, entre les hommes et leurs folles passions, cette forteresse bien autrement sûre : la sagesse. N'admirez pas, chez le chantre David, le jeune meurtrier de Goliath à l'égal du vieillard qui composa les psaumes ; ne placez pas au même niveau les capitaines grecs qui ont ravagé la terre au lieu d'instruire ses habitants, et les Homère, les Eschyle, les Platon, les Socrate ; n'encensez pas le courage, si vénérable en soi, jusque dans ses excès les plus condamnables, et ne vous prosternez que devant le génie créateur, devant la lumière.

Que serait la Grèce ancienne malgré tant de com-

bats gigantesques et tant de victoires, sans ses poètes, ses architectes, ses sculpteurs, ses savants, ses philosophes, ses musiciens ? Un empire détruit, rien de plus. Mais l'esprit de la Grèce, notre mère, survit à son beau corps mis en lambeaux par les guerres et les invasions. On disloqua, on dispersa ses membres souillés et meurtris, on déchira sa robe parsemée d'étoiles et on s'en partagea les morceaux ; mais les brigands qui l'ont vaincue n'éteignirent pas la clarté qu'elle a répandue sur le monde. Wisigoths, Vandales, Ostrogoths, Bulgares, Slaves, Arabes soufflèrent vainement sur cette clarté; sereine, elle parvint jusqu'à nous à travers les révolutions, les luttes fratricides, la destruction, le carnage ; elle nous éclaire encore, elle flotte sur une foule d'œuvres modernes plastiques, littéraires et musicales, soit qu'elle y pose des rayons ou qu'elle y laisse des reflets.

Gluck était grec. Gounod l'est. Il l'est un peu dans les chœurs d'*Ulysse* et beaucoup dans *Sapho*.

Peut-être la formidable mélodie accouplée aux paroles du *Dies iræ* par les créateurs du plain-chant, qui lui ont sans doute donné l'absolution, nous vient-elle de la Grèce. Quoi qu'il en soit, on ne comprend guère comment les Grecs, si intelligents, si instruits, si inventifs ne se sont jamais avisés d'émettre simultanément des sons différents. L'harmonie, pour eux, c'était la succession gracieuse des sons ; la mesure était la valeur relative des syllabes. On le voit : ils n'avaient ni harmonie ni mesure dans le sens que nous prêtons aujourd'hui à ces mots.

On ne trouve dans Platon, dans Aristoxène, dans Pythagore , dans Plutarque, ni ailleurs, la moindre trace de ce que nous nommons harmonie ; les voix chantaient à l'unisson ou à l'octave ; les instruments doublaient les voix, et ce que nous appelons maintenant par extension *unisson,* les Grecs l'appelaient : ensemble, chœur. Ils n'avaient pas, comme les nations européennes

modernes, une tonalité déterminée, unique, invariable ; ils comptaient quinze modes, dont Alipius fait le dénombrement et que Ptolémée réduit à sept. Rien de plus embrouillé que cette question des modes ; les anciens eux-mêmes la comprenaient de différentes manières.

Les Grecs possédaient le genre diatonique, le genre chromatique qui se subdivisait en trois espèces, et le genre enharmonique. Leur échelle musicale se composait de quatre tétracordes joints de deux en deux ; il y avait disjonction entre le second et le troisième (on sait que, au rebours des Grecs, je compte du grave à l'aigu), et quand cette disjonction n'avait pas lieu, la note aiguë du deuxième tétracorde servait de note grave au tétracorde synnéménon qui s'introduisait dans le système en qualité de cinquième tétracorde : la disjonction, alors, s'établissait entre les tétracordes synnéménon et hyperboléen. Au-dessous des tétracordes était le *la* ou proslambanoménos, son le plus grave du diagramme. L'enthia était une suite de notes allant du grave à l'aigu ; l'anacamptos, au contraire, procédait de l'aigu au grave ; la double octave se nommait disdiapason ; les sons bas avaient nom hypathoïdes, les sons moyens mézoïdes, les sons hauts nétoïdes.

Les Grecs pensaient que la musique influe sur les mœurs et ils avaient raison. Mais Platon proscrivait de sa *république* le mode lydien qu'il trouvait efféminé, et il avait tort, car ce n'est pas dans le mode qu'est la mollesse, c'est dans la pensée : les intervalles, quels qu'ils soient, ne sont que les bruits vagues et matériels à l'état fixe ; ils ne disent que ce que le compositeur leur fait dire, et un artiste habile sait se servir des pires éléments pour un but élevé. Beethoven, dans un de ses derniers quatuors, a tiré un parti admirable du mode lydien. Sur ce point, le républicain Beethoven battait le républicain Platon. A la vérité, ces deux grands hommes ne concevaient pas la république de la même manière.

Les modes moyens étaient le lydien, l'éolien, le phrygien, l'ionien, le dorien; pour des modes aigus on ajoutait à tous ces noms le mot *hyper,* sur; quant aux modes graves, on les faisait précéder du mot *hypo*, sous; ainsi se trouvaient constitués les quinze modes auxquels, pour ne rien omettre, il convient de joindre l'hyper-mixo-lydien, cité, je crois, par Euclide.

Le lecteur connaît l'opinion de Platon et la mienne sur le mode lydien.

Le mode éolien était grave, étant asiatique; le mode phrygien embouchait la trompette et se prêtait aux accents belliqueux; Platon prisait le mode dorien, un des plus anciens de la musique grecque; sévère et majestueux, ce mode fut inventé par Thamaris de Thrace, qui avait eu la faiblesse de défier les Muses, ce qui prouve que l'amour-propre, cet aveugle, ne date pas d'hier. La mode dorien paraît avoir eu un caractère moins accusé que ses confrères en harmonie.

La musique grecque, dans le principe, fut-elle uniquement l'exagération de l'accent? Le rhythme, l'intonation furent-ils le résultat excessif de la quantité et du ton? Le musicien devint-il en quelque sorte l'enlumineur du poète? Les anciens chantaient sans doute beaucoup en parlant. Est-ce cette espèce de mélopée dont les acteurs allemands donnent une idée assez exacte, qu'on appela musique chez les Grecs? Denys d'Halicarnasse penche pour l'affirmative et, s'il faut ajouter foi à ce que dit Boèce, on supposera, sans s'écarter notablement de la vérité, que l'unique tétracorde que les Grecs possédassent quand la musique commença à poindre chez eux, ne servait qu'à rendre plus sensibles les intonations prises par le déclamateur.

Cette méthode menait tout droit au récitatif. Mais à ce premier tétracorde s'en joignirent successivement quatre autres; dès lors, les sons durent se préciser davantage; les mélodies ne tardèrent pas à sortir du

domaine restreint affecté à la déclamation, à s'accentuer, à prendre leur vol. Aussi les Grecs eurent-ils, outre certains monologues de leurs tragédies intitulés cantiques, des hymnes, des péans, des odes. Ils avaient des chansons pour tous les métiers, pour toutes les phases de la vie, pour tous les dieux : celle des tisserands s'appelait éline ; celle des meuniers, épiaulie ; celle des vendangeurs, soutenue par la flûte, épilène ; celle des ouvriers en laine, yule ; celle des nourrices, nunnie ; celle des moissonneurs, lytierse ; celle des amants, nomion ; celle des filles, harpallice. L'épithalame, gracieux et chaste, plein de souhaits et de rêves, s'arrêtait au seuil des nouveaux époux et murmurait : Soyez heureux !

On dansait en l'honneur des dieux sur le cantique hyporchema. La iule était destinée à Proserpine, le dithyrambe louait gaiement Bacchus sur le mode phrygien, la philélie s'adressait à Apollon, les upinges concernaient Diane, la triple déesse. Pour la joie, on avait le datis ; pour la tristesse, le linos.

Les Grecs, dit-on, n'avaient pas moins de seize cent vingt notes désignées par des lettres qui, droites, renversées, penchées, couchées, indiquaient par leurs différentes positions des sons divers.

Aussi l'étude de la musique offrait-elle des difficultés énormes. Les cinq tétracordes conjoints ou disjoints, accordés par quartes, avec leurs notes extrêmes invariables et leurs notes internes variables, les quinze modes, les seize cent vingt notes représentées par l'alphabet ; la nécessité de se confiner dans tel ou tel mode, l'étendue du lexique musical, tout cela présentait des complications assez nombreuses pour que deux ou trois années de travail parussent indispensables à ceux qui voulaient se familiariser avec les rudiments de l'art. Et cependant tout cela péchait par la base, tout ce savoir n'était pas de la science et les efforts des artistes, des

philosophes, des théoriciens, échouaient sur quelque rocher aride loin de cette pierre précieuse inaperçue : l'agrégation des sons.

Que Jupiter me pardonne si je fais tort aux anciens en attestant qu'ils ne connurent pas la musique instrumentale, bien qu'ils eussent la lyre, le psaltérion, la cithare, le sambuca, qui obéissaient aux doigts et à l'archet et divers autres instruments appelés tuba, litnus, tibia, crepitaculum, tympanum, cymbalum, etc., qui accompagnaient les voix ou plutôt s'y unissaient. La musique instrumentale naquit avec l'harmonie.

Comment, dira-t-on, les compositions dont les chants n'étaient point mesurés, pouvaient-elles être exécutées avec ensemble par une armée de chanteurs et d'instrumentistes ?

Voici :

Un coryphée, semblable en cela au cheval dont Buffon fait le portrait, frappait du pied la terre ; sa main droite tombait avec fracas dans sa main gauche, ses sandales, garnies de bois ou de fer et ses mains nues, s'écartant et se rapprochant violemment l'une de l'autre, organisaient un tapage rhythmé qui, utile aux chanteurs et aux instrumentistes, devait plaire médiocrement aux assistants. Aujourd'hui, lorsque le chef d'orchestre s'ingénie de donner un coup d'archet sur son pupitre pour ramener l'ensemble qui s'esquive, les choristes en sont honteux et le public se fâche.

L'antiquité honorait les inventeurs et le talent comme on les honore de nos jours ; un téméraire ajoute une corde à la lyre, on le bannit ; ne faut-il pas que le progrès serve à quelque chose ? Alors comme à présent on prêtait volontiers aux riches.

Voyez, certains auteurs attribuent l'invention de la musique à Apollon, d'autres à Amphion, d'autres à Olympe. Malheureusement on l'attribue aussi à Mercure, et cela me taquine, car l'émissaire aux quatre

ailes était le dieu des marchands et des voleurs, — impertinent synonyme, — et je ne voudrais pas lui devoir la musique et la lyre.

Si nous eûmes les gluckistes et les piccinistes, ne nous en vantons pas trop : les Grecs n'eurent-ils pas les aristoscéniens et les pythagoriciens ?

Se quereller au lieu d'agir, de produire, est une manie commune à tous les hommes. On discute fort les théories — la jalousie, l'envie, la vanité aidant. Ecoutez Aristoxène : il prétend que Sapho est l'inventrice du mode mixo-lydien ; écoutez Plutarque : il assure que Pytoclide en est l'auteur. Est-ce Aristoxène qui frustre Pytoclide ou Plutarque qui dérobe Sapho ? La question vaut la peine d'être examinée, bien que dans ce temps-là on n'eût pas encore inventé les droits d'auteur.

J'ai raconté, ailleurs, comment les organistes, soit fortune, soit inspiration, imaginèrent d'insérer çà et là des tierces dans les antiphonies. Ces tierces, ajoutées principalement à la note sensible vers la fin des airs, c'était la naissance du contrepoint qui est l'art de faire mouvoir ensemble deux ou plusieurs parties, d'après certaines règles fort rigoureuses ; ces tierces, c'était le berceau de l'harmonie.

Le contrepoint grandit rapidement ; il chargea d'un accord chaque note du *cantus-firmus*. Cela devenait excessivement lourd. Les notes de passage destinées à introduire des valeurs différentes dans les diverses parties confiées aux chanteurs remédièrent à cet inconvénient. Est-ce alors que la nécessité de reposer les voix fit inventer les entrées successives, puis l'imitation qui n'est pas autre chose qu'une phrase proposée par une voix et reproduite par une autre voix sur un degré quelconque de la gamme ? De là à la fugue et à l'imitation perpétuelle sous forme de canon il n'y avait pas loin, et comme il est dans la nature de l'homme

d'abuser de tout, on eut la constance de construire des canons à soixante parties réelles où s'étalaient à plaisir les artifices propres à ce genre de composition. Ce révoltant gaspillage, qu'on pourrait appeler « le grotesque sans le savoir », enchantait probablement les malheureux qui se le permettaient; mais la foule, mais les auditeurs dont le goût n'était pas absolument perverti ne devaient y voir qu'un chaos de sons, un désordre monstrueux, un étalage risible de moyens qui, s'ils fussent demeurés le point de mire des musiciens, eussent eu pour résultat l'anéantissement de l'art.

Eclos dans les rues, sous le porche des églises, sur les collines, au fond des bois, partout, le chant populaire, sorte d'engrais propre peut-être à féconder la science, fumier si l'on veut, mais fumier précieux, susceptible de communiquer sa chaleur même aux intelligences qui s'égarent ou se refroidissent dans les spéculations purement savantes, le chant populaire, dis-je, était seul capable d'apporter un remède à cette pléthomérie scientifique dont l'art se mourait.

Ne comprenant rien à certaines combinaisons bien au-dessus de sa portée et souvent oiseuses, le peuple, se moquant des règles musicales, s'appuyant sur l'instinct, sur le sentiment, sur les éternels élans du cœur, avait ses chansons à lui, chansons naïves qui parfois se haussaient jusqu'à l'idée religieuse et parfois aussi tournaient les choses saintes en ridicule. A l'occasion, ces chansons-là se gaussaient de ces bons moines, gros, gras, gourmands, hypocrites, pusillanimes et lascifs, dont on ne saurait assez rappeler le gosier toujours sec, la chair toujours faible, le ventre bondissant aux éclats d'un large rire, et les fredaines suffisamment gauloises. Outre le chant sentimental, héroïque à son heure, amoureux ou narquois, le chant burlesque s'affirmait donc à côté de l'art magistral. La plèbe longtemps comprimée, longtemps agenouillée, fatiguée

de se traîner à terre dans cette posture gênante, lasse de se sentir dominée, se mit un jour à rire de ce qui l'avait jusque-là subjuguée, et dès lors, ne fit plus trève à sa raillerie. Et l'irrévérencieux mouvement d'épaules de l'esprit gaulois ébranla d'un seul coup le pouvoir illimité du clergé et la fausse science dont les compositeurs abusaient. La Renaissance vint arrêter le développement naturel du génie français qui, plein de sève, armé d'aiguillons comme l'abeille, non dénué de grandeur, était encore légèrement barbare. On se mit à contempler l'antiquité; ébloui par tant de clarté, on tourna le dos à l'avenir, au présent; on étudia le passé.

Les anciens s'emparèrent de tous les esprits, se logèrent dans toutes les mémoires; ils envahirent, ils occupèrent le terrain intellectuel national, ils animèrent de leur souffle une multitude d'œuvres dans lesquelles les innombrables dieux de la mythologie prennent une place qui ne leur appartient plus : Jupiter se pavane dans le voisinage du Père Éternel, la blonde Vénus sourit à la Sainte-Vierge, Prométhée s'agite non loin du Christ, Homère dispute la palme à Dante, Platon, élève de Socrate (quel élève!), se faufile avec ses disciples et son maître parmi les apôtres étonnés, le Destin se promène bras dessus bras dessous avec Jéhovah; on rencontre Cérès dans les champs, on aperçoit distinctement Pomone dans les vergers; Phœbus reparaît dans le ciel, le soleil retrouve ses quatre chevaux : Ethon, Piroïs, Esüs, Phlégon; Caron, réintégré dans ses fonctions, rame sur le Styx et l'Achéron; on retrouve les Nymphes, les Faunes, les Satyres, les Euménides; la lune redevient Hécate et voilà que Diane chasseresse parcourt les forêts. Le brave Terme habite les jardins; la nature reprend le nom de Pan. Il ne manque plus à la France que de revêtir le péplum et la chlamyde. Cela viendra. Le théâtre va se fonder, et avec lui reparaîtront les tragédies, les

comédies, les costumes grecs et romains. En un mot, les arts demeureront tributaires d'Athènes et de Rome en attendant l'époque qui rendra à notre patrie son individualité compromise au contact du vieux monde.

Au moment où Voltaire — succédant à Corneille, à La Fontaine, à Molière, à Racine, ces explorateurs de l'antiquité qui avaient bien aussi leur originalité pourtant, à Fénelon, disgracié par Louis XIV pour avoir écrit *Télémaque*, — publiait ses petits vers mythologiques et où J.-J. Rousseau composait son *Pygmalion,* survint un homme extraordinaire qui fut, dans l'art si difficile de rendre la pensée par des sons, la plus haute, la plus complète expression de la Grèce : Gluck. Né dans le Haut-Palatinat en 1714, mort en Autriche, à Vienne, le 17 novembre 1787, Christophe Gluck fit ses premières armes en Italie où il avait étudié la musique avec le religieux franciscain Martini. Peu remarqué d'abord, mal secondé par des librettistes sans mérite, il ne tarda pas à mettre la main sur un poète, Ranieri di Calzubigi, qui lui confia un scénario intitulé : *Hélène et Pâris.* Accueilli avec enthousiasme, cet ouvrage, empreint d'une certaine largeur, ouvrit au musicien la voie qui lui convenait. On vivait depuis des siècles sur le territoire grec; Gluck y vécut aussi. Arrivé à Paris en 1774, âgé par conséquent de soixante ans, il y donna *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste*, un opéra-ballet : *Cythère assiégé*, et enfin sa dernière production : *Echo et Narcisse.* Gluck dut trouver chez nous une exécution satisfaisante, car l'Opéra, fondé naguère chez Baïf, rue des Fossés-Saint-Victor, puis installé, en 1645, rue du Petit-Bourbon, par Mazarin, avait pris une importance réelle grâce à Lully, grâce à Rameau, deux maîtres dont les œuvres peu connues mériteraient de l'être davantage.

Mais, accablé par les ennuis qu'on lui suscita, par les intrigues et les criailleries dont il eut tant à souffrir,

Gluck prit la résolution de ne plus rien livrer à la publicité. Sa plume brisée, sa femme morte, il mourut bientôt lui-même d'un coup de sang, *riche et seul*, comme le remarque un de ses biographes.

Quelle que soit la valeur des génies qui naîtront, nul d'entre eux ne diminuera la gloire de Gluck. Le premier acte d'*Alceste* marque le point culminant où l'art puisse atteindre; c'est le réel et l'au-delà dans toute leur puissance. *Iphigénie en Tauride* se maintient à cette hauteur. *Orphée* est une page sublime.

Ayant à faire chanter celui devant lequel la cime mouvante des forêts se prosternait, le prenant pour un dieu sans doute; celui dont la lyre suspendait le cours des fleuves attentifs, captivait les bêtes féroces redevenues inoffensives, arrachait des larmes aux rochers et parvenait à attendrir les divinités infernales, Gluck ne mit aux lèvres de son héros que des accents émus, profonds, désolés, déchirants. Orphée oblige Cerbère et les spectres, et les larves, à lui laisser franchir le seuil des Enfers et pénétrer malgré eux dans les Champs-Elysées. Les ombres heureuses errent au bord des ruisseaux où coule une onde toujours pure, dans les prairies couvertes de fleurs éternelles, sous les feuillages diversement nuancés, éclairés par une douce lumière, par une lumière calme, reposante, favorable aux âmes que ne tourmentent plus les épreuves de la vie... Il cherche Eurydice... Comment la découvrir? Inquiet, il interroge les ombres pâles et mélancoliques qui glissent sans bruit sur les herbes embaumées. Quelle anxiété! Et cependant, Orphée, gagné par toute cette sérénité qui l'environne, ose à peine élever la voix tant il a peur de troubler le repos de ces formes vaporeuses, tant il craint de voir s'évanouir sa dernière espérance.

O merveilleux artiste!

En signalant cet air extraordinaire, unique, je n'ai

certes pas la prétention de faire un choix. Orphée est admirable d'un bout à l'autre, et je rappelle avec émotion la touchante musique adaptée à ces paroles, à ces vers étonnants qui eussent peut-être égayé Rabelais :

Objet de mon amour,
Je te demande au jour,
Avant l'aurore;
Et quand le jour s'enfuit,
Ma voix, pendant la nuit,
T'appelle encore.

D'où il résulte, ce semble, qu'Orphée ne redemande Eurydice que pendant la nuit. Et les convenances, cher poète! — Il fallait que Gluck eût l'inspiration robuste pour composer de si large musique sur de pareilles niaiseries. Telles sont pourtant les intolérables fadeurs, les sottises amphigouriques qui ont permis au vrai penseur, au musicien, de répandre sur le monde charmé les tendresses et la poésie de son âme !

Gluck disparu, l'influence grecque se fait de moins en moins sentir, la musique devient allemande en Allemagne, italienne en Italie, française en France. La Révolution, qui n'était peut-être à son début que le triomphe de la morale évangélique et son avènement dans les lois, va avoir son contre-coup dans la révolution artistique qui s'opèrera au XIXe siècle. Méhul écrit bien *Stratonice*, Spontini — trait-d'union entre Gluck et Rossini, — écrit bien la *Vestale*, mais ces retours isolés vers un passé devenu absolument étranger à nos mœurs, à nos idées, à nos inspirations, et dont une secousse violente nous a séparés pour toujours, ne piquent nullement notre curiosité.

Deux compositeurs, Berlioz, Gounod, ont tenté récemment au théâtre une résurrection impossible; Berlioz par la représentation des *Troyens*, Gounod par celle de *Sapho*. Aucune de ces remarquables partitions,

composées sur des poèmes dont les sujets grandioses mais trop connus laissèrent le public indifférent, n'ont pu malgré leur valeur se maintenir au répertoire. L'une et l'autre, après un nombre fort restreint de représentations à peine suivies, disparurent et furent remplacées par des opéras plus ou moins nouveaux qui ne les valaient musicalement, sous aucun rapport.

Or, les partitions précitées étant d'une beauté tout à fait supérieure, que doit-on conclure de leur insuccès, sinon qu'Enée et Didon, Phaon et Sapho, les Troyens, les Carthaginois, les Grecs, leurs aventures et leurs amours, ne nous promettent plus la moindre parcelle de ce plaisir si nécessaire à la foule qui fréquente les spectacles : l'imprévu, nous fatiguent, nous ennuient.

S'il est grand temps que l'antiquité se repose, l'heure est-elle proche où le christianisme occupera la scène? Je vois dans l'élément chrétien une source presque inépuisable de drames lyriques, soit qu'on fasse entrer le Catholicisme en lutte avec le Paganisme, comme dans le beau livre de Châteaubriand, les *Martyrs,* soit que, revenant en quelque sorte aux anciens Mystères, une poésie et une musique sublimes expriment les souffrances de l'Homme-Dieu.

Mais ce qui fut permis naguère ne le serait pas aujourd'hui. Nul de nous ne verra représenter le drame des drames : la Passion. Nul ne verra se dresser sur les planches la grande croix aux bras sanglants. Nul n'y verra paraître la robe sans tache du Fils. Notre siècle menteur se révolterait contre le divin maître tançant les hypocrites de son temps; nos moralistes à courte vue ne souffriraient pas que Jésus protégeât la femme adultère; les athées ricaneraient en entendant parler de l'enfer, du ciel, de Dieu; ils ne comprendraient point que la résurrection de Lazare est la régénération de l'homme par la foi. Le rachat du monde par Jésus serait mal vu par ceux de nos gens, —

et ils sont nombreux, — qui ne consultent que leur intérêt. Les faux dévots ne manqueraient pas de crier au scandale, les marchands du temple se sentiraient gênés. La douce Madeleine versant des parfums sur les pieds du Sauveur serait couverte de quolibets. La modestie de saint Jean ferait sourire M. Zola. Il est vrai que le rôle de Judas et celui du malin esprit seraient parfaitement compris, mais cela ne suffirait pas. Que diraient nos compatriotes lorsque le Christ, sortant du tombeau le troisième jour, renaissant pour l'éternité, s'élèverait triomphant vers son père ?

Avant 1830, le Christianisme n'avait pas inspiré un seul opéra digne de lui. Depuis nous avons vu *Robert le Diable*, une légende, et les *Huguenots,* une page d'histoire.

Oublierions-nous enfin la Grèce ? Non, nous avons *Sapho* et les *Troyens*.

A mon avis, *Sapho* est la plus belle partition de Gounod. Comme Racine dans *Phédre,* Gounod mêle dans cette œuvre rayonnante ses sentiments chrétiens à des inspirations, à des souvenirs païens ; il ajoute aux reflets antiques dont sa musique s'illumine, une mélancolie, une rêverie toutes modernes ; il christianise la Grèce, quoiqu'il la voie un peu par les yeux de Gluck, notamment dans certaine prière. Toutefois, l'individualité de Gounod s'accuse énergiquement dans *Sapho,* ouvrage infiniment supérieur à *Faust*, à *Ulysse* et même à la *Nonne sanglante*. Que *Faust* poursuive sa course triomphale, je ne demande pas mieux ; mais cela ne m'empêche pas de lui préférer *Sapho*. Mon admiration ne va pas toujours où va le succès.

Je n'ai pas à revenir ici sur la longue analyse que je fis de *Sapho* lors de son apparition ; pourtant, je ne puis m'empêcher de signaler de nouveau le superbe final du premier acte, le délicieux début du second, et la noble, la touchante mélodie que la grande Lesbienne,

dédaignée par Phaon qu'elle aime, chante avant de se précipiter dans la mer. C'est puissant, magnifique.

Le public ne connaît vraiment pas les *Troyens*. Pourquoi ? Eh ! mon Dieu, parce que Berlioz était encore vivant quand M. Carvalho monta cette pièce. Il fallait à nos graves amateurs le bruit qui se fit autour de la *Damnation de Faust* pour les obliger à prêter leur attention à un homme dont le double malheur était d'être Français et de ne pas être mort.

Il n'existe actuellement à Paris aucun théâtre où puissent être représentées des œuvres de cette envergure. A l'Opéra-Comique, elles ne seraient pas à leur place ; à l'Opéra, elles n'aboutiraient pas. Aucun directeur ne diffère de ses devanciers. On n'y veut que des réputations toutes faites et de fortes recettes. De là l'impossibilité de sortir du *statu quo* ridicule auquel on nous condamne, qui fait rire les étrangers à nos dépens et dont les compositeurs, le public et l'art ont cruellement à souffrir.

Sans l'ancien Théâtre-Lyrique, sans M. Carvalho, sans le *Journal des Débats* surtout, nous n'eussions jamais eu les *Troyens*. On sait le mot de Berlioz au moment suprême : « On va donc jouer ma musique ! » En effet, il était indispensable que le fondateur de l'Ecole romantique musicale mourût pour que sa musique passât et fût goûtée.

Berlioz, lui aussi, marche çà et là sur les traces de Gluck, mais comme Beethoven marcha sur celles d'Haydn, de Mozart ; comme Richard Wagner marcha sur celles de Weber — je veux dire en signant son œuvre à chaque ligne.

Quand j'aurai cité les beaux chœurs chantés au premier acte des *Troyens*, l'air si noble d'Enée, la chasse qui, je ne sais pourquoi, ne fut exécutée qu'à la première représentation, le fameux septuor, le ravissant duo entre Enée et Didon, le quatrième et le

cinquième actes tout entiers, je noterai un chœur dansé qui, à lui seul, eût fait la fortune d'un ouvrage de Félicien David : c'est le pas des Almées. Ces femmes, dont le nom signifie *savantes*, improvisent des vers, chantent et dansent dans les fêtes publiques. Qu'elles ne soient pas trop instruites, je n'en répondrais pas. Pour plaire aux Orientaux, il faut qu'elles aient, outre l'inspiration et le savoir, la grâce des mouvements et la pureté des formes. La beauté est un ingrédient qui doit s'ajouter à leur mérite et elles sont obligées de charmer autant par le sourire des lèvres que par l'imagination, ce sourire de l'esprit. D'ailleurs, les Almées brillent pour tout le monde et il y en a pour les différentes classes de la société. En cette circonstance comme en beaucoup d'autres, Berlioz spiritualise la volupté ; il ouvre au réel la porte de l'idéal ; bravo, maître !

La musique ne prit part qu'indirectement aux expositions universelles qui eurent lieu à Londres en 1851, à Paris en 1855 et 1867. Il n'en fut pas ainsi en 1878. Des concerts officiels, fort bien organisés et magistralement dirigés par M. Edouard Colonne, permirent aux compositeurs français et étrangers de se produire dans de bonnes conditions. On comprit alors combien il existe de talents presque ou totalement inconnus sur cette noble terre de France. Cent vingt partitions inédites, si je ne me trompe, parvinrent au Comité chargé de faire un choix parmi elles. Certes, ces partitions n'étaient pas toutes intéressantes. Beaucoup furent écartées après une lecture et avec raison. D'autres, au contraire, favorablement accueillies, se virent admises à l'Exposition. Quelques-unes, reçues avec transport, prouvèrent que plusieurs de nos musiciens jouiraient d'une juste célébrité s'ils avaient les moyens d'aborder le théâtre ou si, fatigués de solliciter vainement les directeurs de nos sociétés orchestrales, ils ne finissaient pas par rester chez eux, découragés.

Eh bien ! la Grèce eut encore un rôle dans ces beaux concerts. Des fragments des *Troyens* y prirent place ; on y entendit une *Sapho* composée par l'auteur de cette étude. Exécutée plus tard aux concerts du Châtelet, puis à la Société des concerts du Conservatoire, ma *Sapho* sera-t-elle le dernier écho du génie grec dans l'art musical français ? Je ne sais ; mais j'avoue avoir bu avec avidité au sein splendide, éternellement jeune et généreux, auquel toutes les nations se sont abreuvées.

Ah ! si nous pouvions oublier les discordes, les guerres, nous consacrer à la science, à l'art, vivre enfin !!!... Ciel ! qu'entends-je ? Hélas ! c'est encore le bruit du canon.

IV

DE QUELQUES OPINIONS RELATIVES A LA MUSIQUE

Si quelque musicien instruit recueillait, analysait, comparait les innombrables idées émises sur la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, il ferait un livre bien curieux.

Les anciens accordaient une puissance excessive, presque illimitée, à l'art musical, lequel pourtant n'a guère commencé d'exister qu'au moyen âge. Les auteurs chinois, si j'en crois le P. Amiot, missionnaire à Pékin vers l'an 1776, disent positivement : « L'ancienne musique pouvait faire descendre du ciel sur la terre les esprits supérieurs ; elle pouvait évoquer les ombres des ancêtres ; elle inspirait aux hommes l'amour de la vertu et les portait à la pratique de leurs devoirs. Veut-on savoir, ajoute-t-il, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises ? Qu'on examine la musique qui y a cours. »

Huit cents ans avant la naissance d'Amphion, Kouci, causant avec Œum, s'écriait : « Quand je fais résonner les pierres sonores de mon King, les animaux viennent se ranger autour de moi. » Plus tard la Grèce, renchérissant sur la Chine, assure que le fils d'Antiope attendrissait les pierres qui, émues et obéissantes, venaient se placer d'elles-mêmes à l'endroit voulu pour devenir, en se réunissant, les murs de Thèbes. Confutzée, ayant entendu certain morceau composé et exécuté par Kouci,

fut trois mois sans pouvoir penser à autre chose. Il en perdit le boire et le manger.

Une partie de la nation égyptienne prêtait à la musique une origine céleste, tandis qu'une autre partie de cette même nation la considérait comme une invention satanique, comme une création du mauvais principe.

Platon, convaincu de la nécessité de calmer les passions au lieu de les exciter, reconnaît que la musique, dirigée par la philosophie, est un des plus beaux présents du Ciel, une des plus belles institutions des hommes. En cela Platon a raison. Mais il affirme que « l'emploi des instruments sans voix est une barbarie et un charlatanisme, » et il se trompe. Il se trompe aussi quand il repousse certains modes dont l'influence sur les mœurs lui parait désastreuse : cette fâcheuse influence doit être attribuée aux sentiments bas, aux conceptions voluptueuses ou lascives du compositeur, non aux éléments matériels dont il dispose, aux modes dont il se sert.

Les Indiens avaient divinisé les sons et Snaragrâma était la déesse de leur gamme. Une ancienne mélodie consumait celui qui la chantait ; une autre mélodie appelée *maid malaar rang* attirait, rassemblait les nuages, et faisait tomber une pluie abondante sur les moissons. Ce système d'arrosage était facile, commode et peu dispendieux ; tout dégénère ! Un chanteur célèbre, Mia-Tusine, entonnait-il un chant consacré à la Nuit, aussitôt le soleil disparaissait. Josué arrêtait le grand astre, Mia-Tusine l'escamotait. Au fond de ces imaginations, de ces contes, de ces légendes, il y avait une étrange vénération pour la musique. Or, la Musique si estimée autrefois, a-t-elle aujourd'hui la place qui lui convient ? L'aime-t-on, l'admire-t-on, la respecte-t-on assez ? Cette noble sœur de la Poésie inspire-t-elle à la foule des passions bien vraies, bien profondes ? Bach, Gluck, Méhul, Beethoven, Berlioz ont-ils en effet l'oreille

du public? L'administrateur, l'industriel, le commerçant, le courtier, le savant, le philosophe, l'ouvrier, la femme à la mode, le poète sentent-ils, apprécient-ils vraiment les merveilleuses beautés dont l'art musical est si prodigue? Ne vîtes-vous jamais l'amateur sérieux s'endormir aux beaux endroits et se réveiller tout guilleret au moindre rigodon? Applaudit-on avec un égal enthousiasme les belles choses et les choses brillantes, et se douterait-on, en voyant le succès obtenu par certaines élucubrations, que l'homme, comme la nature, a horreur du vide?

Que de paradoxes ne débite-t-on pas quotidiennement sur la musique dans les journaux, dans les revues, dans les livres, dans les salons, dans les rues, dans les cafés, partout! Quel tohu-bohu de niaiseries prétentieuses, ridicules, extravagantes! Que de faussetés pour une vérité! que de ténèbres pour un rayon! Cependant tout le monde se croit apte à juger une œuvre musicale quelconque; chacun, prenant bravement son goût pour une appréciation, argue de sa manière de sentir qu'il prétend transformer en critérium, comme si l'instinct ou même le sentiment individuel pouvait remplacer la manière de voir reposant sur certains principes, sur la science, sur l'analyse, sur une critique impartiale et raisonnée, sur les tendances éternelles et fondamentales de l'art!

Voulez-vous un échantillon de ce qui s'écrit et se dit journellement sur la musique? Ecoutez:

« La science étouffe l'inspiration.

« Contrepoint, imitation, canon, fugue — fariboles, « vieilleries dont on ne se sert plus! instruments « démodés, dangereux, propres à donner des entorses « au génie!

« Des dispositions naturelles, un peu d'harmonie, « la connaissance des voix et la pratique suffisent à « l'éclosion d'un maître.

« Les intelligences supérieures n'ont que faire du « bagage scientifique des pédants.

« Rossini s'en est passé.

« L'Italie s'en passe.

« L'Allemagne, à la vérité, se montre avide de « connaissances techniques; le savoir l'affole; aussi, la « vieille étudiante s'égare-t-elle dans le dédale des « combinaisons oiseuses. Beethoven, qu'on vante à « tout propos, trouve-t-il de ces mélodies enchante- « resses dont l'Italie regorge?

« La France perd déjà par son application au « travail la légèreté d'esprit qui la rendit si fameuse « au beau temps d'Adolphe Adam.

« A quoi la musique est-elle bonne sinon à cha- « touiller agréablement l'oreille, à bercer voluptueuse- « ment ceux qui ont dîné, à rendre un peu « d'entrain aux conversations commencées?

« La musique, matérielle et sensuelle, ne pense « point.

« N'ayant pas de signification précise, elle s'ap- « plique indistinctement à ceci ou à cela.

« Plaît-elle? on la proclame excellente; déplaît- « elle? on la déclare détestable. Elle subit l'influence « de la mode; le frais vêtement d'hier, fripé aujour- « d'hui, ne sera plus demain qu'une guenille!

« Le plain-chant seul convient à l'église.

« Au théâtre, l'idée dont sort le poème, le sujet, « l'action, la déclamation, la prosodie, la couleur, la « situation, les types ou les caractères des personnages, « le lieu de la scène, l'époque où se développe le « drame, le rhythme, l'harmonie, l'orchestration, « l'instrumentation, sont des éléments secondaires « dont le compositeur se préoccupe trop, en général. »

Une après-midi, circulant dans Paris un livre à la main (j'avais alors l'habitude de lire en marchant), je rencontrai Clapisson. Quoi! me dit-il après avoir regardé

ce que je lisais, vous étudiez l'histoire, vous, un musicien! A quoi bon? — A savoir ce que je fais, lui répondis-je. — Bah! ce qu'on ne sait pas on le devine, répartit Clapisson qui ne passa jamais, lui, pour avoir deviné quoi que ce soit.

Entre les esprits incultes et les esprits cultivés se placent les esprits systématiques.

Un jeune compositeur, qui demeurera jeune sans recourir à l'eau de Jouvence, s'écriait un matin en causant avec moi : — On cherche d'abord sa mélodie; puis, lorsqu'on l'a trouvée, on y adapte une harmonie choisie, piquante, inattendue !!...

Vraiment?

Gluck prétendait rendre la musique esclave de la parole; il voulait qu'elle fût strictement l'expression du mot; rien de moins, rien de plus. Si Gluck ne s'était pas presque toujours écarté de son programme, nous n'aurions ni *Orphée*, ni *Alceste*, ni *Iphigénie en Tauride*. Heureusement le génie franchit à son insu les cercles où voudraient l'enfermer les systèmes.

Critiquant Gluck sous ce rapport, Berlioz écrivait jadis dans son autobiographie, si je ne me trompe : « Ne restreignons pas la musique, étendons-la au contraire et laissons-lui toute sa puissance ». En revanche et par une contradiction bizarre, Berlioz, qui avait une si haute idée de son art, soutenait que le beau est une affaire de goût, de tempérament, que ce qui satisfait celui-ci mécontente celui-là, et que, conséquemment, le beau ne saurait être défini. Je me permets de mettre en doute l'exactitude de ce raisonnement.

Après les vrais connaisseurs, viennent les faux connaisseurs, et ceux-ci me paraissent assez amusants.

Me trouvant un soir chez un de nos meilleurs historiens, lequel passait pour un amateur distingué quoiqu'il eût écrit, jadis, une page fulminante contre le *Barbier de Séville* — celui de Rossini, s'il vous plaît — je

m'avisai de lui jouer un tour de ma façon. Il était question de phrases musicales carrées et mon antagoniste affirmait que l'irrégularité dans le nombre des mesures avait quelque chose d'insupportable et qu'il fallait qu'elles se succédassent invariablement de quatre en quatre. Je lui fis observer que Mozart et Beethoven avaient trouvé beaucoup de motifs non carrés, dont la beauté me semblait inattaquable.

Je me mis au piano pour lui en faire entendre plusieurs ; il les critiquait tous de parti pris. Fatigué de tant d'obstination, je lui jouai un dernier thème. « Sans doute ! ce passage est joli, me dit-il, mais on se sent mal à l'aise en l'écoutant et, pourvu qu'on ait l'oreille un peu délicate, on s'aperçoit de suite qu'il n'est pas carré. » Or, le passage en question l'était absolument !

Ouvrez les *Nouvelles méditations poétiques* de Lamartine (qui a écrit sur la musique une page que je n'oserais qualifier ici par respect pour le grand poète), et vous trouverez, au commentaire des *Préludes*, la réflexion suivante : « La poésie n'était plus pour moi (en 1822) qu'un délassement littéraire ; ce *n'était plus le déchirement sonore de mon cœur*. J'écrivais encore de temps en temps, mais comme poète, non plus comme homme. J'écrivis les Préludes dans cette disposition d'esprit. C'était une sonate de poésie. » Ainsi voilà qui est entendu : une sonate ne saurait être le déchirement sonore du cœur. Presque tous les poètes ont jugé la musique avec cette intelligence et cette impartialité.

On attribue ce singulier aphorisme à Théophile Gautier : « La musique est le moins désagréable de tous les bruits. »

Enfin les théoriciens, les savants, les artistes, le public frivole, la foule ignorante, les amateurs, la critique indépendante et celle qui ne l'est pas, c'est à qui exhibera les jugements les moins raisonnables, les appréciations les plus bizarres, les préjugés les plus

injustifiables. Dès qu'il s'agit de musique on se croit tout permis ; c'est à fendre l'âme ou à faire éclater de rire.

Un écrivain assez distingué pour pouvoir signer un de ses livres : *Un homme de rien*, osait écrire, il y a une vingtaine d'années :

« Et après tout, qu'est-ce que la postérité pour un compositeur ? Où commence-t-elle ? où finit-elle ? jusqu'à quel point le beau *absolu*, en musique, est-il séparable de ce beau *relatif* qui tient aux goûts particuliers de chaque génération et qui disparaît avec elle ? quel compositeur peut se flatter de vivre, je ne dis pas chez les érudits, mais dans les masses, cent ans de plus que tel chanteur dont la voix a popularisé ses inspirations ? Talma mort, on lit encore Racine, et il reste beau quoique dépouillé d'une partie de son prestige ; le gondolier qui chante les vers du Tasse sait que ce sont les vers du Tasse. Qui lit aujourd'hui *Tancréde*, ce délicieux opéra ? » Et notre *Homme de rien* ajoute quelques lignes plus bas : « Des quarante-huit ouvrages de Rossini, dont trente-sept opéras, combien en reste-t-il aujourd'hui à la scène, et combien en restera-t-il dans cinquante ans ? Et cependant nul homme n'a remporté de plus grands et de plus légitimes triomphes ; mais le temps, qui dévore tant de gloires, est insatiable de gloires musicales. Ici *la fragilité* est en proportion même de l'éclat... » L'auteur de ce passage paraît tenir à la fragilité des gloires musicales, car il s'exprime ainsi dans une biographie de Cherubini : « ... et cependant, soit qu'il ait manqué (Cherubini), de ce *je ne sais quoi* que ne donne pas la science la plus parfaite du contre-point, *soit effet naturel de la fragilité des gloires musicales et des variations du goût en cette matière...*, il est certain que de tous ses ouvrages, dont quelques-uns firent une sensation profonde à leur apparition, pas un ne s'est maintenu au théâtre. »

Non, messieurs les raisonneurs, la musique n'est pas

seulement un art d'agrément. Si elle n'était que cela, elle ne vaudrait pas la peine qu'on prend pour elle ; non, la musique ne doit pas viser exclusivement à chatouiller l'oreille ; sa mission consiste au contraire à tourner l'humanité du côté des jouissances idéales et à l'arracher aux plaisirs sensuels ; non, l'inspiration ne tient pas lieu de tout, car l'inspiration qui n'est pas soutenue par le savoir n'exerce qu'une action incomplète et momentanée sur les masses ; elle voit d'heure en heure se restreindre ses limites, elle perd peu à peu de sa force, elle finit par se paralyser tout à fait. Oh ! non, la science n'est point inutile, elle aide le musicien à formuler ses chants, à les développer, à les embellir, à les transporter dans une sphère élevée revêtus d'une forme spendide ; ce n'est pas uniquement la science musicale, c'est la science universelle que le compositeur doit interroger. Le contre-point, l'imitation, le canon, la fugue, qu'est-ce, sinon l'art du mouvement ? Dire que les dispositions naturelles, une teinte d'harmonie, la connnaissance des voix et la pratique suffisent pour devenir un maître, c'est dire une sottise ; sans études sérieuses continuées durant toute la vie, pas de talent sérieux, pas de productions immortelles. Si Rossini, servi par une admirable organisation, a fait fi du savoir envié par tant d'autres, il ne faut pas l'en féliciter. Quant à moi, je ne puis m'empêcher de le plaindre et je regrette amèrement que cet admirable génie ait cru pouvoir se dispenser d'apprendre, dès sa jeunesse, ce que Mozart n'ignorait point. Que d'œuvres prodigieuses n'eût-il pas enfantées si la science fût venue les compléter ! Malheureusement son exemple a été suivi par l'Italie musicale tout entière, et de riches, de magnifiques organisations sont venues se briser contre cet écueil terrible : des études superficielles. Bellini, Donizetti, Mercadante, Carafa sont des artistes bien doués, non de grands artistes. L'Allemagne laborieuse possède ce qui manque à l'Italie : la volonté

persévérante, la patience, la continuité d'efforts qui ne se lassent point ; aussi voyons-nous s'élever au-delà du Rhin certaines réputations inattaquables que le temps respecte. Le vieillard à la faulx peut tourner et retourner son sablier, il ne verra pas tomber en ruines les monuments musicaux de la Germanie. D'ailleurs, ce qui était beau hier l'est aujourd'hui, le sera demain, le sera toujours ; le beau est plus indestructible que le granit. Qu'importent les affirmations ambitieuses du vulgaire ? J'ai connu une dame qui détestait la forêt de Fontainebleau ; cette aversion incompréhensible pour les arbres séculaires et pour les roches pittoresques empêche-t-elle la forêt de Fontainebleau d'être admirable et admirée ?

Il ne me semble pas que Bach, Hændel, Scarlatti, Gluck, Mozart, Méhul, Grétry, Spontini, Sacchini, Weber, etc., etc., aient perdu de leur mérite parce que la mort a passé sur eux et le temps sur leurs partitions.

Loin de là. L'éloignement met en relief leurs ouvrages, expression vraie et belle d'une époque déterminée, d'un courant d'idées particulier à tel ou tel siècle, à tel ou tel individu, à telle ou telle nation. Leurs chefs-d'œuvre se dégagent des broussailles du passé, ils grandissent encore ! bientôt ils planent dans l'espace illimité. Montent-ils de la terre ? descendent-ils du ciel ? on ne sait ; ils se montrent alors aux yeux de tous ce qu'ils sont en vérité pour l'art : des étoiles de première grandeur, et, du point où ils apparaissent, ils jettent à l'intelligence, abîme plus profond que le gouffre azuré, leur éblouissante lumière.

A ceux qui prétendent que la musique ne pense pas, je demande sans hésiter ce qu'elle fait ? Ses lettres sont des notes, ses mots des accords, et avec ces notes et ces accords elle exprime tout. La mélodie c'est la pensée ; l'harmonie, c'est le milieu d'où la phrase musicale jaillit ; conclusion : la mélodie et l'harmonie doivent arri-

ver ensemble à l'esprit et demeurer unies. Une harmonie quelconque, choisie, piquante, inattendue, trouvée après coup ne sera guère en général qu'un jeu d'esprit, quelque chose comme un mouchoir auquel on a fait un trou pour y mettre une reprise.

La musique, semblable en cela aux autres arts, se sert des sens pour arriver à l'esprit. Peut-être, en y réfléchissant, la trouverait-on encore moins matérielle que la parole même. En effet, le son sort de la matière et il agit sur la matière, mais il n'est pas matière et il n'exprime rien qui le soit ; or, le mot, lui, désigne d'abord un objet physique avant de s'immatérialiser ; il s'appuie sur le réel avant de s'élancer vers les régions de l'idéal ; il est corps avant d'être esprit.

Continuant à combattre les idées citées au début de ce chapitre ? je dirai qu'une réunion de pensées mélodiques ne constitue pas plus une partition qu'une réunion de pensées ne constitue un livre. La mélodie, autrement dit la pensée musicale, si importante d'ailleurs, n'est pourtant qu'un détail relativement à l'idée, au sujet, à l'action, à la déclamation, à la prosodie, à la couleur, à la situation, aux types, aux caractères des personnages, au lieu de la scène, à l'époque où se développe le drame, au rhythme, à l'harmonie, à l'orchestration, à l'instrumentation. La mélodie doit émaner de l'ensemble de ces éléments multiples ; il me serait facile de le démontrer, de le prouver ; elle n'est donc pas aussi libre qu'on le suppose, bien qu'elle soit en quelque sorte l'âme de cet ensemble.

Quant à la prétendue fragilité des gloires musicales dont il a été question ci-dessus, je ne la vois pas, et je nie absolument que les petites dents de la mode ou les longues dents du temps aient la moindre prise sur les œuvres laissées par les Bach, les Mozart, les Méhul, les Beethoven.

Si on ne lit plus *Tancrède*, c'est peut-être la faute de

Tancrède ; c'est peut-être aussi celle du public qui ne sait pas lire. Mais on joue toujours *Don Juan* qui date d'un siècle ; la *Serva padrona* figurait récemment sur l'affiche du théâtre Italien ; les oratorios de Hændel s'exécutent à tour de rôle en Allemagne, en Angleterre, en Amérique ; dans cent ans les messes, les cantates de Bach seront aussi populaires que le sont devenues ses belles fugues ; le *Joseph,* de Méhul, demeure au répertoire de tous les théâtres allemands ; la *Création du monde*, les *Saisons* ne vieillissent pas et ne sauraient vieillir. Nous n'aimons, en France, ni la tragédie, ni les Grecs, ni les Romains, et, cependant, qu'il prenne fantaisie à un directeur de monter convenablement les ouvrages de Gluck, de réunir certains artistes capables de les interpréter, et vous verrez aussitôt tout Paris, toute l'Europe se presser aux représentations de ces ouvrages. Que de fois François Delsarte n'a-t-il pas ému, transporté des milliers d'auditeurs en déclamant, en chantant quelque scène de Gluck. Il était sûr du succès lorsqu'il disait le magnifique passage qui commence par ce vers :

Le calme rentre dans mon cœur !

Quel calme que celui du parricide Oreste, poursuivi, torturé par le remords et s'affaissant sous le poids de ses souvenirs ! Ce calme terrible fait frémir et, en écoutant la voix, et en percevant les accents tumultueux de l'alto qui dit avec tant d'énergie qu'Oreste est mal apaisé, l'âme humaine se sent remuée jusqu'en ses profondeurs. Ces beautés-là sont éternelles au même titre que les passions, et ceux qui ont le malheur de ne pas les comprendre ou les sentir ne doivent s'en prendre qu'à eux-mêmes.

Une dernière observation.

Si la langue musicale se modifie, la langue parlée ne se modifie pas moins, et il est certainement aussi diffi-

cile de se familiariser avec Rabelais qu'avec Palestrina. Les gens instruits seuls entendent le grand philosophe et le grand musicien. Après? En quoi l'ignorance de la foule nuit-elle à Rabelais, à Palestrina? J'avoue ne pas le voir.

Les lecteurs qui ne savent pas le grec n'empêcheront pas Eschyle d'exister, de vivre plus longtemps qu'eux et d'être immortel.

V

ROSSINI, BEETHOVEN ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE

Parmi les droits féodaux, il y en avait un particulièrement monstrueux, c'était le droit de bris. Vous vous rappelez en quoi il consistait? Un vaisseau échouait-il sur la terre d'un seigneur, notre homme s'en emparait ; il accaparait et les naufragés et les débris du naufrage.

Le vicomte de Léon disait en parlant d'un écueil : « J'ai là une pierre plus précieuse que celles qui ornent la couronne des rois. » Eh ! bien, le pouvoir absolu ressemble à cette pierre ; tout s'y brise, il engloutit tout. Ce n'est pas trop d'une nation entière pour arracher le bloc de granit, pour le broyer et pour en jeter les restes à la mer.

Féodal, oligarchique ou monarchique, le pouvoir absolu, comme Protée, change de forme sans changer de nature. Autrefois, la féodalité régnait, je suppose par la grâce de Satan ; la royauté, elle, règna par la grâce de Dieu. Par la grâce de Satan on eut l'hommage lige, les droits d'aide, de chasse, d'épave, de marquette ; par la grâce de Dieu, on eut le massacre des Vaudois, la Saint-Barthélemy, les Dragonades. C'était trop beau, cela ne pouvait durer. Un jour, en 1681, Louis XIV fit ce que Grégoire VII n'avait pu faire : il supprima le droit de bris qui, des seigneurs féodaux avait passé à l'amiral de France ; un autre jour, le 14 juillet, quelqu'un détruisit l'absolutisme qui devenait vieux et dont

les griffes s'étaient usées à force d'égratigner le peuple. Le 14 juillet affranchit-il définitivement la France? Hélas! Quant à l'Italie, passant de main en main, elle ne devait s'appartenir que plus tard. En attendant qu'elle retrouvât ses forces sous un régime supportable, elle demeurait baillonnée à Parme, à Modène, à Florence, à Venise, à Rome.

Si profondément artiste au siècle de Léon X, malgré les Arioste, les Berni, les Machiavel, et à cause des Michel-Ange, des Raphaël, des Titien, des Vinci, des Corrège, des Tintoret, elle végétait, humiliée par l'étranger, arrêtée dans ses élans par toutes les tyrannies, muselée ou gardée à vue par l'Autriche, découragée par l'impuissance de ses efforts, repliée sur elle-même. On tenait sa tête et son cœur dans un étau : dès qu'elle essayait de se dégager, de se relever, d'entonner l'hymne de délivrance, des bourreaux resserraient ses liens, étouffaient sa voix et rassemblaient sur sa poitrine et sur son cerveau les plis de ce suaire : le despotisme.

Dans un pareil état de choses, l'art devient ce qu'il peut. Comme on lui interdit toute communication libre avec la religion, avec la politique, avec la patrie, il se rabat sur les sentiments personnels limités, amoindris. Cherche-t-il à sortir du cercle terrible où se meut forcément sa pensée ? on l'arrête ; porte-t-il trop haut la tête ? on le rappelle à l'ordre ; se révolte-t-il ? on l'exile ou on le condamne au *carcere duro*. Alors, triste et résigné, il écoute la brise qui passe, prête l'oreille au murmure des flots, cueille une fleur dont le parfum l'enivre ; il ne pense plus, il rêve ; spectateur d'un drame immense dont il ne peut raconter les péripéties, il se réfugie dans la poésie vague. Il lime, il cisèle ; la forme seule le préoccupe et il finit par se rapetisser entièrement dans un travail sans intérêt et sans but. Ou bien il se jette dans l'indifférence, dans la matière, la vie à outrance, le scepticisme, le plaisir, le faux, la courtisa-

nerie, la domesticité ; il s'énerve, se démoralise et se flétrit. Renonçant à sa foi pour adorer publiquement le Dieu qu'en secret il renie, il préconise des principes qu'il hait et un système politique qu'il a en horreur, il lèche les pieds du maître et se tait devant l'étranger. Ne pouvant s'émanciper, il tourne sur lui-même et s'affaisse. Est-il mort ? non. Mais ayant jeté sa couronne à la mer et pris lestement sa pourpre sous le bras, il court les palais et les ruelles, mendiant quelques pièces d'or, quêtant les applaudissements vulgaires et réclamant la récompense de ses sacrifices. Il est plat, vil, hideux. Désintéressé des hautes questions sociales, privé de liberté, il végète misérablement, s'amuse et s'étourdit. Quel évènement ou quel homme lui rendra sa beauté, sa dignité, son indépendance ? Quel évènement ? une révolution ; quel homme ? un martyr. La révolution religieuse s'appellera le christianisme, la révolution politique s'appellera 89 ; le martyr sera Jésus.

Les révolutions sont donc inévitables ? les martyrs sont donc nécessaires ? Sans doute. Qui l'ignore ! L'idée est une grande guerrière ; elle veut la lutte, le sang et les larmes. Le passé lui envoie, comme Junon à Hercule, des serpents pour la dévorer, et il faut que, sous peine de mort, elle étouffe les animaux venimeux qui la poursuivent à travers les ruines et les tombeaux dans l'espoir de l'atteindre, de s'enrouler autour d'elle et de lui inoculer la mort. Tous ces tyrans, les préjugés, les intérêts, se liguent contre elle. Patience ! elle grandira, elle combattra, elle vaincra, dût-elle recourir à un moyen qu'elle abhorre, à sa dernière ressource : une révolution. Aussi, un sourire fort irrévérencieux passe-t-il sur mes lèvres, je l'avoue, lorsque j'entends prononcer à la tribune ou ailleurs, par un personnage quelconque, amoureux de pouvoir, de réaction, de despotisme, cette phrase solennelle et mémorable : *Il est temps de fermer l'ère des révolutions*. Voyez-vous d'ici cet orateur qui,

pressé de retourner le plus tôt possible à son vomissement, comme disait l'évêque Cauchon de Jeanne d'Arc, ferme à lui tout-seul, sans aucune difficulté, l'*ère des révolutions*, c'est-à-dire classe l'homme à sa place, empêche la pensée de passer et pétrifie la société. Laissez faire cet individu et observez ce qui arrivera. Si vous voulez parler, il vous coupera la langue; si vous voulez écrire, il vous coupera le poignet; si vous voulez agir, il vous jettera en prison et si vous agissez, il vous fera fusiller. Voilà ce qu'il appelle fermer l'ère des révolutions. A ce prix vous verrez régner l'ordre et la société sera sauvée. Que j'en ai vus de ces sauveurs !

Il y aurait bien un moyen d'empêcher les révolutions; ce serait de répandre l'instruction, d'apprendre à l'humanité à aimer la justice, *à remplir ses devoirs et de la laisser jouir de ses droits*. Mais c'est précisément à ce moyen si simple, si naturel, qu'on ne veut pas songer. Donc les révolutions ont du pain sur la planche et, chemin faisant, elles transformeront encore bien des choses.

Par malheur il y a révolutions et révolutions, comme il y a fagots et fagots.

L'art dont les rapports évidents avec la religion, la politique, les mœurs, le climat, le paysage et les êtres qui l'animent, ne sauraient être contestés, est-il, ainsi que le prétend Ballanche, la décoration de la Société ? Non, il en est l'âme; il est la société même sous la forme donnée par les artistes supérieurs à ses sensations, à ses sentiments, à ses idées. Les tendances des peuples, spiritualisées par le génie avide d'idéal, illustrées par le talent, voilà l'art.

Mais l'art affecte plus particulièrement ou les sens ou le cœur, ou l'esprit; de là des œuvres d'ordres bien différents, sensuelles, sentimentales, intellectuelles; de là, aussi, des appréciations diverses formulées par les

connaisseurs, par les amateurs, et par la foule sur les productions artistiques.

La diversité de ces appréciations inspirait à Berlioz cette réflexion : « Qui peut définir le Beau ? Ce qui est beau pour l'un ne l'est pas pour l'autre. » C'était, on le voit, la négation du Beau. Et cependant le Beau existe, il peut être défini, et les siècles ne se trompent pas quand il s'agit de signaler l'éternelle et resplendissante Beauté.

Les définitions du Beau fourmillent ; j'en citerai deux qui me paraissent remarquables. On connaît généralement la première ; elle date de deux mille trois cents ans environ, et nous fut léguée par Platon. La voici : « Le Beau est la splendeur du Vrai. » La seconde appartient à M. de Maistre : « Le Beau dans tous les genres imaginables, dit-il, est ce qui plaît à la vertu éclairée. » Or, la définition de Platon me semble supérieure à celle de M. de Maistre de toute la distance qui sépare l'absolu du relatif. Platon a pensé à Dieu ; de Maistre a pensé à l'homme, à un certain homme. Au surplus il serait triste, désolant, redoutable, que le Beau n'attirât que la vertu éclairée ; il n'en est point ainsi, heureusement. Le Beau, au contraire, possède la faculté particulière, providentielle, de charmer l'ignorance et d'éclairer le vice perdu dans les ténèbres. L'enfant n'est encore ni instruit ni vertueux ; pourtant il s'arrête tout pensif devant un site pittoresque ; une fleur l'enchante, les vives couleurs d'un papillon le séduisent, la demoiselle bleue ou verte qui vole au bord de l'eau le ravit, il admire le soleil levant ; il sent, derrière l'astre qui colore sa petite figure émue, l'Inconnu sublime dont sa mère lui révéla le nom. Le soir, il admire les arbres touffus de la forêt frissonnant au vent ; le cri des éléments déchaînés l'émeut profondément ; il aime l'âme mystérieuse qui respire et se cache dans la nature ; il veut gravir la montagne. Qu'y a-t-il au-delà

de cette montagne? une autre montagne. Tant mieux! il y montera, s'écriant comme Gœthe :

> Immer höher muss ich steigen,
> Immer weiter muss ich scharen.
>
> Je veux monter toujours plus haut,
> Je veux creuser toujours plus loin.

Il lui semble que son ascension le rapproche des étoiles. Ah! s'il avait des ailes!

Passe-t-il à côté d'une église? Son imagination s'éveille, son pouls bat avec force; il pénètre dans l'immense édifice; l'ombre, les vitraux magnifiques, les colonnes élancées, les pas qui retentissent dans l'enceinte sacrée, les statues des saints vaguement éclairées, les gémissements de l'orgue, le chant grave des prêtres, tout cela l'ébranle. Il se prosterne, il s'agenouille, il pleure; instinctivement il prie, ses lèvres innocentes balbutient : Seigneur!

Entend-il lire? Ce sont les pensées simples, profondes souvent, généreuses et noblement exprimées toujours, qui le frappent d'abord.

Dans un opéra, dans une symphonie, il saisira vite les mélodies saillantes; celles qui auront un cachet inaccoutumé d'élévation l'entraîneront; sans savoir pourquoi, il les préfèrera. Qui fait naître en lui ces émotions inexprimables, ces élans impétueux, ces mouvements passionnés? C'est la création, fille de Dieu; c'est l'art, fils de l'homme; c'est le Beau. Eh bien! les masses ressemblent à l'enfant : comme lui, elles sont naïves; comme lui, elles sont susceptibles de recevoir une forte impulsion; comme lui, elles se laissent aller à leur instinct, et cet instinct, don précieux, les sert mieux parfois que les connaissances incomplètes qui, chez certains amateurs, remplacent l'intuition et le sens commun par le parti pris et le préjugé. Ne médisons donc pas de l'instinct, et ne nous imaginons

pas, surtout, que ce qui plaît à la vertu éclairée soit précisément et infailliblement empreint de cette splendeur du Vrai dont parle si judicieusement Platon.

Grâce aux bons instincts de la foule, si faciles à éveiller, tout irait donc à merveille pour les artistes et pour leurs ouvrages, si des gens, qui se supposent gratuitement très compétents, n'égaraient pas l'opinion publique, qu'ils prétendent diriger, et s'ils ne la détournaient pas fréquemment de la voie où marche le vrai pour la conduire, en vue d'intérêts personnels étrangers à l'art, dans le chemin semé de fondrières où trébuche le faux. Ah! le faux, c'est notre plaie. Le faux s'introduit clandestinement partout. Usé avant l'âge, fardant ses vieilles joues creuses, portant perruque ou se teignant les cheveux, il se couvre d'oripeaux, il se pare de bijoux ruolz, il fait des grimaces en guise de sourires, il montre ses osanores et dit : « Je suis le vrai. » Et voilà le danger! car les imbéciles, les ignorants, les faibles, victimes du demi-savoir, de la spéculation et de la mauvaise foi, finissent par croire que le faux est en effet le vrai. On s'habitue à ses charlataneries, à son langage frelaté, à sa mine effrontée; il se glisse furtivement et par des moyens que la conscience réprouve, dans la religion, dans la politique, dans l'industrie, dans le commerce, dans les arts. Il affirme que la raison ne doit pas être écoutée, que la tyrannie a toutes les vertus, que le despotisme est une bonne chose, que la liberté ne vaut rien, que l'égalité est une détestable invention, que la guerre, inévitable et d'institution divine, naturellement procure une gloire avantageuse aux nations, que les découvertes, les inventions sont dangereuses, étant la ruine des capitalistes; qu'un mensonge, lorsqu'il est productif, a sa valeur, et que la convention doit tenir en laisse la danse, la mimique, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie.

En un mot, il empoisonne les sources de la vie

intellectuelle et morale, il souffle sur la lumière, il se campe insolemment devant la vérité qu'il bafoue, criant aux badauds qui l'écoutent : « Cette fille toute nue que vous apercevez là-bas sur la margelle d'un puits, un miroir à la main, je la connais, c'est une drôlesse ! »

Tant que l'Italie dut supporter la domination étrangère, vivre sous un régime ennemi de toute liberté et se courber sous le bâton, il eût été parfaitement inutile de lui parler de rénovation.

Aujourd'hui, l'Italie devenue libre se recueille ; sa résurrection dépend d'elle ; elle le sent, elle le sait ; rassemblant ses forces, elle s'élancera bientôt, virile et victorieuse, vers les hauteurs où s'épanouit l'art immortel qui, pour produire des chefs-d'œuvre, doit s'appuyer sur l'indépendance et la vertu.

Un sabre qui n'épargne rien, des ciseaux qui ne se lassent pas de rogner, c'est plus qu'il n'en faut pour établir le règne du faux d'une manière solide et durable. A cette heure, le sabre a tourné sa pointe d'un autre côté, et les ciseaux se reposent un peu ; l'Italie s'appartient presque, elle respire tant bien que mal. N'ayant plus dans le flanc la griffe autrichienne, rentrée en posession d'elle-même, elle s'efforcera sans doute de reconquérir promptement sa vigueur compromise par l'abus des seuls plaisirs qu'on l'autorisait naguère à goûter. On ne lui permettait que la dépravation.

L'Autriche, secondée par des princillons farouches, bigots, dévoués à la politique papale et élevés à l'école de Machiavel, s'était faite entremetteuse pour conserver plus aisément les riches provinces où se débattait une population dont elle tordait le cœur, dont elle éteignait la pensée. Elle savait que la volupté, qui engendre les tyrans, engendre aussi les nations soumises, et elle prétendait conserver ses rapines en énervant et en abrutissant un grand peuple.

Je dirai maintenant quand, comment, par qui et

jusqu'à quel point le faux s'est incarné, au dix-neuvième siècle, dans l'école musicale italienne.

Mozart, le fondateur du drame lyrique, le précurseur de Meyerbeer, était mort l'année même où Chérubini faisait représenter *Lodoïska;* Gluck reposait depuis 1787 au sein de cette noble terre, qui, après nous avoir nourris, bercés, charmés, nous reprend et nous donne un dernier asile; Spontini, âgé de douze ou treize ans, étudiait à Jesi sans se douter qu'il s'adosserait au mausolée de Gluck et qu'il annoncerait Rossini. On était en 1792, la France révolutionnaire effrayait les souverains; Condorcet venait de rédiger sa fameuse adresse au pays; c'est alors que naquit à Pesaro un enfant qui couvait, lui aussi, une révolution, révolution pacifique, bruyante toutefois; il allait conquérir le monde en riant. En trempant légèrement sa plume dans l'encre, en couvrant rapidement le papier de notes vives, brillantes, pimpantes, colorées, folles, il devait, à vingt-et-un ans, enfanter une partition dont le succès fut tel que l'auteur aurait pu en avoir le vertige, s'il ne se fût accoutumé, presque dès l'enfance, à se moquer de tout : de la science, de ses maîtres, de la critique, du public et de lui-même. Fils de deux musiciens ambulants, un joueur de cor et une cantatrice médiocre, le nouveau-né, en attendant qu'il traitât la musique dramatique à sa façon, tétait comme un simple mortel en vue du golfe de Venise. Le poupon, frais, rose, gras, remplissait, je suppose, son métier de nourrisson en conscience; il serrait à pleines mains le vase arrondi d'où coulait pour lui la boisson blanche et sucrée et je parierais que, le jour où il s'abreuva pour la première fois, il vida d'un trait la charmante bouteille. Ses coups d'essai, là comme ailleurs, furent sans doute des coups de maître. L'enfant qui, le 29 février 1792, faisait si gaillardement son entrée dans le monde, c'était, vous l'avez deviné, Joacchino

Rossini. Il se développait paisiblement au giron maternel tandis que, à Paris, une petite fille, tenue sur les fonts par Thuriot, un vainqueur de la Bastille, et baptisée par un autre vainqueur, Fauchet, recevait aux sons de l'orgue, hurlant l'horrible *Ça ira!* ce nom étrange : Pétion-Nationale-Pique! On raffolait des piques en ce moment-là. Les piques fraternisaient avec les baïonnettes. Peut-être le bruit de la lutte parisienne, répercuté par les échos de la Suisse, parvint-il aux oreilles de celui qui, trente-sept ans plus tard, chanta la délivrance de l'Helvétie.

Joacchino commença-t-il à étudier la musique à douze ans, comme le prétend Stendhal, ou jouait-il déjà à dix ans, ainsi que l'assure Fétis, la seconde partie de cor dans les orchestres forains où son père le conduisait? Un biographe consciencieux ferait là-dessus des recherchés considérables; il interrogerait un à un avec une patience louable les volumes fort nombreux, écrits sur la vie et les ouvrages de Rossini, il évoquerait les ombres de Stendhal et de Fétis, il leur demanderait solennellement ce qui en est, et, les fantômes ne répondant plus depuis longtemps aux questions qu'on leur adresse, il finirait par vous donner une conclusion de son crû, basée sur une foule d'excellentes suppositions. Quant à moi, je ne concluerai rien à ce sujet, ne me souciant point d'attirer sur mes talons tous les Mirecourt du globe. En revanche, je puis dire sans me compromettre que Joacchino entra, le 20 mars 1807, au lycée de Bologne et qu'il eut pour professeur de composition musicale le père Stanislas Mattei. Le brave abbbé se disposait à guider Joacchino dans les dédales du contrepoint double, du canon et de la fugue, lorsqu'il s'avisa de dire à son élève : « Tu en sais maintenant assez pour écrire un opéra. » — « Vraiment, maître. Alors, je n'ai pas besoin d'en savoir davantage; adieu! » C'est ainsi que Rossini se sépara de Mattei. Ce trait

seul peint le caractère du futur auteur de *Guillaume Tell;* il montre la nature de son esprit, et il explique, non les succès, mais les défaillances de l'aventureux maestro.

Pendant que le grand Napoléon saignait la France à blanc, en 1813, Rossini remportait une victoire qui ne coûta pas une goutte de sang. On représentait pour la première fois, à Venise, un opéra dont le prodigieux succès trouve jusqu'à un certain point sa justification dans de jolies mélodies et principalement dans une cavatine célèbre. *Di tanti palpiti*, air précédé d'un large et beau récitatif, composé en cinq minutes, juste le temps de faire cuire du riz (s'il faut en croire la tradition) et appelé pour cette raison l'*Aria dei risi*, prit un soir sa volée, sortant *della Fenice*, et, plus agile que les pigeons de Saint-Marc, fit le tour du domaine humain. Le compositeur porté aux nues, la partition portée aux étoiles, toutes les villes de la Péninsule se disputèrent Rossini. Vers cette époque, l'heureux chantre de *Tancrède* écrivant à sa mère, adressait ses lettres : *All' onoratissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna.* Et Rossini pouvait se décerner ainsi le triomphe à lui-même sans trop d'orgueil et sans le moindre ridicule, car les salons, les antichambres, les rues, les établissements publics, les palais retentissaient de la *divina melodia.* S'enfermait-il chez lui ? des passants fredonnaient sous sa fenêtre : *Di tanti palpiti.* Entrait-il au café pour se rafraîchir ? quelque musicien ambulant s'arrêtant à deux pas de lui sans le connaître, je présume, s'accompagnait sur la guitare : *Di tanti palpiti.* Glissait-il parmi les lagunes dans une barque mystérieuse soigneusement close ? le gondolier murmurait : *Di tanti palpiti;* dans cette dernière circonstance, cela ressemblait assez à un à propos. Quoi qu'il en soit, on n'accumula jamais tant de *palpiti;* l'univers entier, je

crois, soupira sur cet air-là. Enfin Rossini, tout en s'amusant et en amusant les autres, tout en risquant des plaisanteries d'un goût douteux, comme, par exemple, lorsqu'il exhiba devant un *Monsignore* qui le surprit un matin au lit, ses bras, ses jambes et le reste (1), ou lorsqu'il se mit à débiter des polissonneries en patois bolonais chez un cardinal (2) qui le suppliait de ne chanter que le moins possible des chants d'amour, Rossini composa : *l'Italienne à Alger*, *le Turc en Italie*, *Elisabeth reine d'Angleterre*, *Othello*, *Armide, la Donna del Lago*, *Zelmira*, *Mosé*. Ces différentes partitions bouffes ou dramatiques réussirent; quant à son chef-d'œuvre, *Il Barbiere*, il lui valut à Rome, en 1816, des sifflets passagers et une gloire qui durera autant que la musique. Jamais, même dans l'*opera seria,* on n'avait entendu de morceaux conçus dans de pareilles proportions. Le grand final que nous savons tous par cœur est à lui seul un monument. Que de vivacité ! que d'esprit ! quelle verve inépuisable ! Comme les voix et l'orchestre, luttant ensemble sans se confondre, arrivent sûrement à produire l'effet voulu ! Cet effet, on n'a même pas le temps de le désirer ; les mélodies succèdent aux mélodies, elles vous enveloppent, elles vous pressent, elles vous charment, elles vous ravissent. Joyeuses, elles vous entraînent à leur suite à travers les plaines bariolées où le plaisir, l'espièglerie, la grâce, la gaieté s'ébattent follement en plein soleil, tandis que le caprice pousse des éclats de rire en se roulant dans l'herbe et les fleurs. Figurez-vous un feu d'artifice de roulades, une pluie de phrases syllabiques, une avalanche de pensées musicales saillantes, un brio incessant, un rayonnement continuel. Si Beaumarchais, ressuscité, avait pu entendre

(1) Stendhal.
(2) *Idem*.

cette ravissante partition, il eût dit à Rossini : « Bravo, frère ! »

En 1822, Rossini courtise mademoiselle Colbrand (1), cantatrice remarquable ; il l'enlève à l'impresario Barbaja dont il se moque (2) et il épouse, avec la *diva*, une superbe dot (3) ; en 1823, il gagne à Londres, en cinq mois, deux cent cinquante mille francs ; en 1829, il fait représenter *Guillaume Tell ;* de 1827 à 1837, les Larochefoucauld, les Charles X, les Rothschild, les Aguado arrondissent sa fortune. S'il avait mal administré le théâtre Italien, en revanche il avait fort bien dirigé ses affaires et il quittait la France, en 1837, après s'y être enrichi de la meilleure grâce.

Mais peut-on avoir habité la France et ne pas souhaiter d'y revenir ? Rossini y revint donc. Il y vécut en prince, il y fut accueilli comme un dieu ; des enthousiastes se jetaient à ses genoux et lui baisaient les mains ; on le caressait, on le choyait. Sachant qu'il prisait la bonne chère, on lui envoyait à foison pâtés, gibier, volailles, vins, liqueurs, cafés. J'ai vu dix fois aux fenêtres de sa cour des faisans, des perdreaux, des lièvres, côte à côte avec de respectables représentants strasbourgeois et toulousains. Rossini se montrait d'une impartialité parfaite envers ces ambassadeurs orientaux et méridionaux qui plaidaient si bien leur cause sans parler, et il ne sut jamais s'il devait accorder la préférence aux oies sur les canards ou aux canards sur les oies. Le cygne de Pesaro, comme on l'appelait, était l'objet d'un véritable culte. Ce n'étaient que prose louangeuse, vers prosternés, sonnets enthousiastes, couronnes, sérénades, concerts dont toute autre musique que la sienne était

---

(1) « Cette femme qui, hors la scène, a toute la dignité d'une marchande de modes ». Stendhal.

(2) *Un homme de rien* (M. Louis de Loménie, Galerie des contemporains illustres, notice sur Rossini).

(3) *Idem.*

exclue. Le maestro respirait sans difficulté l'encens qu'on brûlait autour de lui, et ses narines se dilataient délicieusement. Les meilleurs chanteurs de l'Europe interprétaient ses compositions, les plus célèbres exécutants les redisaient sur leurs instruments; à force de répéter aux envieux que de son vivant il ne laisserait pas publier une note de lui, il avait muselé l'envie toujours prête à mordre les lauriers d'autrui, fussent ceux d'un vieillard. A Passy comme à Paris, sa maison s'emplissait chaque jour de visiteurs venus de tous les points du globe. Les bourgeois, les grands seigneurs, les artistes, ces grands seigneurs de la pensée, le recherchaient à l'envi. Fin, aimable, moqueur, spirituel, il cachait volontiers un sarcasme dans les plis d'un sourire. Beaucoup de gens le quittaient ravis, sans s'apercevoir qu'il leur avait décoché plus d'un trait mordant. On riait près d'eux, ils riaient aussi, puis ils se retiraient vers onze heures, battus, légèrement égratignés et satisfaits. Cette existence avait ses douceurs. Malheureusement rien ne dure, et la mort, qui n'épargne personne, frappe à la porte de ceux qui jouissent comme à la porte de ceux qui souffrent. Elle entre, elle tue, elle sort. Prends ta bêche, fossoyeur! Un soir, la faucheuse se glissa dans l'alcôve de Rossini et lui ferma les yeux.

Monstre, que fais-tu donc de ces êtres qui remplissent l'univers de leur nom glorieux et qui disparaissent soudain dans la nuit profonde? Tu emportes leur vaine dépouille. Cela, je le sais; mais leur moi véritable, leur intelligence, leur âme enfin, ton antre ne saurait la contenir! Elle glisse entre tes phalanges osseuses, elle échappe à ton embrassement fatal. Que devient-elle tandis que tu travailles dans l'ombre et que tu fauches l'étoile comme l'atôme? Où s'envole-t-elle? le sais-tu? réponds? Ah! je comprends; ton squelette jauni n'a pas de chair, ta bouche n'a pas de lèvres, tes orbites n'ont pas de prunelles; tu es aveugle et muette; tu es

sourde aussi ; tu passes et tu repasses dans les ténèbres sans voir, sans parler, sans entendre. L'Eternel t'a dit : « Marche ! » et tu vas, réduisant les corps en cendres et les sentant tomber au moindre contact de tes os. La suite, le but, tu les ignores ; tu ignores même ton véritable nom qui est : transformation. Tu ne sais rien de l'Éternité, et tu ne sais rien des génies, et tu ne sais rien du progrès. Fauche, fauche, fauche, spectre farouche ! A peine as-tu passé que la matière se ranime et que l'âme se réincarne.

La vie de Rossini explique son œuvre. Au début de sa carrière, le futur maître renonce volontairement à terminer ses études. Ce qu'il ne sait pas, il le demande à l'expérience, à la pratique. Il préfère le plaisir au travail ; il compose en courant. Les femmes lui plaisent parce qu'elles l'amusent (1) ; il n'en aime aucune. Il ne comprend ni ne sent la passion terrible qui éclaire et brûle comme le soleil ; il ne sonde pas ce gouffre : l'amour. Il est à peine voluptueux. Peu enclin à observer, il exprime moins la réalité que les apparences. Il a beaucoup d'esprit, beaucoup de finesse, des mots heureux ; les théâtres et les cœurs s'ouvrent partout pour lui ; il vole de fête en fête ; il change à la fois de ville et de maîtresse. Mais il lui faut de l'argent pour mener cette joyeuse existence. Rien de plus facile. Il écrit deux ou trois opéras en quelques mois, et sa prodigieuse fécondité n'est jamais en défaut. En 1813, il

---

(1) Les grandes dames se l'arrachaient ; la Ma... (a), cantatrice bouffe alors dans la fleur de la jeunesse, du talent et de la beauté, l'enleva aux grandes dames, et, pour ne pas être en reste avec lui, elle lui sacrifia, dit-on stoïquement le prince Lucien Bonaparte, jusqu'au moment où la plus jolie, et jusqu'alors la plus vertueuse femme de la Lombardie, l'enleva à son tour à la Ma... jusqu'au moment... Je n'en finirais pas si je voulais parcourir cette longue filière de triomphes que traversa vainement le mariage, qui se poursuivirent jusqu'en ces derniers temps — » ceci fut écrit vers 1850 — « et ne s'arrêtèrent qu'à l'original de Judith dans le beau tableau d'Horace Vernet.

(a) Il s'agit sans doute de Marietta Marcolini. Rossini composa pour elle *l'Equivoca stravaganta* (Bologne, 1811 — il était alors âgé de dix-neuf ans, — la *Rietra del Paragone* (Milan, 1812), *l'Italiena in Algeri* (Venise, 1813). Marietta Marcolini excellait en effet dans l'opéra *buffa*.

broche : *Il Figlio per azzardo*, *Tancrède*, *l'Italiana in Algeri ;* en 1814, *l'Aureliano in Palmira*, *il Turco in Italia ;* en 1816, entre *Torvaldo e Dorlisca,* il fabrique un *Othello* quelconque, et, enfin, la même année, il taille sa plume et donne le *Barbier*, une merveille. Excepté dans ce dernier ouvrage et dans la première moitié de *Guillaume Tell*, Rossini prodigue les mélodies au hasard ; il les répand çà et là au mépris de la situation, des personnages, des paroles. Coloriste brillant, il se trompe sur l'emploi des couleurs ; il ne s'inquiète point de l'expression juste, il ne se soucie point de la vérité dramatique. La pensée lui manque-t-elle ? Il la remplace par des traits dont on ne voit pas la portée. Il galope dans le faux ou dans le vide avec une hardiesse qui lui fait pardonner ses erreurs ; c'est en somme un beau cavalier, et il est superbe en selle ; aussi applaudit-on jusqu'à ses plus étranges sorties contre la raison, le bon sens et le vrai. Rossini porte à son père un attachement sincère, et cet attachement lui inspirera plus tard, au deuxième acte de *Guillaume Tell*, cette page si sentie, si noblement éloquente :

Ses jours qu'ils ont osé proscrire
Je ne les ai pas défendus.

Rossini, qui a plutôt pour domaine le magnifique que le sublime (1), jette sans regret dans un coin ses lauriers et sa pourpre pour courir les aventures, une couronne de roses au front, une marotte à la main, un fifre aux dents. Toujours gai, toujours aimable, toujours fécond, il chante à Venise, à Rome, à Milan, à Naples, l'insou-

(1) Un fanatique de Rossini, P. Scudo, paraît avoir entrevu cette vérité, car il s'exprime ainsi dans un livre publié en 1852 chez Victor Lecou sous ce titre : *Critique et littérature musicales* : « On sent que la gaîté de Rossini est fiévreuse et menaçante ; il est à Cimarosa ce que Beaumarchais est à Molière, *plus mordant que vrai, plus brillant que profond* (a) ; et en écoutant cette musique qui vous monte à l'esprit comme une liqueur chargée de gaz, on comprend que l'auteur est né dans un temps de troubles et de tempêtes... »

(a) Ces phrases ne sont pas soulignées dans le texte.

ciante chanson du plaisir. C'est le plaisir qui se cache dans la tombe de Ninus, derrière Othello étouffant Desdémone, derrière Maometto secondo ; c'est encore lui qui conduit Moïse en Egypte et lui fait traverser la Mer Rouge ; il tutoie Zelmira, il chiffonne la donna del Lago, il fait des niches à la Cenerentola, il travestit Armide. Oui, oui, le plaisir, ce joli oiseau de passage, lance sa roulade dans toutes ces brillantes partitions ; il met un masque à Sémiramis, un domino au jeune Arnold gazouillant un duo avec Mathilde et dit, en accompagnant ses paroles d'une gambade : « Nous jouons la comédie, après tout ; notre objet est de divertir la foule, et chacun sait aussi bien que moi que ceci est un spectacle. »

Pourtant Rossini reprend sa pourpre et ses lauriers ; sa figure, belle lorsqu'elle devient sérieuse, apparaît au-dessus des nuages, sa face rayonne comme un astre ; on le regarde avec admiration ; les fines lèvres du maître s'entr'ouvrent, sa voix éclate, et ces mots retentissent à travers l'espace : « Je suis grand quand je veux ! » Puis il ajoute en riant : « Mais cela m'ennuie. » Et pendant que vous le cherchez encore dans le ciel où son image s'efface, il passe auprès de vous au bras du scepticisme, oubliant que l'art est une affirmation.

Il considère les *libretti* qu'il met en musique comme des cadres où le musicien est libre de faire entrer ce qu'il veut. Que l'auteur le mène en Egypte, en Assyrie, en Grèce ou en Chine, peu lui importe ! Que le poète lui fournisse tel ou tel type, ça lui est égal ! Il ne s'inquiète pas de conserver leurs physionomies particulières aux siècles, aux milieux, aux caractères. Ainsi que Voltaire, avec lequel il a plus d'un point de contact, il déteint sur ses personnages. Sémiramis, Assur, Desdémone, Mahomet, Figaro, Arnold, sont autant de petits Rossini. On voit, par là, combien est erronée la comparaison qu'on a voulu établir entre Rossini et Mozart. Ce

que Mozart respectait profondément, Rossini le dédaignait. Tout est vrai dans Don Juan, tout n'est pas vrai dans Guillaume Tell. Mozart tient compte de la vérité dramatique, Rossini s'en moque ; Mozart est maître dans toutes les parties de son art; Rossini, non. Joacchino se contente de l'inspiration et de ce qu'il apprend chemin faisant ; Wolfgang joint à l'inspiration une science réelle.

Fortement caractérisé, le génie rossinien pèche par la tenue. Il allie, dans le même morceau, le trivial au sublime sans que ce disparate soit voulu ou motivé. S'il introduit le grandiose dans le bouffe avec un bonheur sans égal, il laisse se glisser dans *l'opéra seria* des phrases, des morceaux qui ne seraient pas déplacés dans *le Turc en Italie* ou dans *l'Italienne à Alger*.

L'ampleur des formes, l'abondance des idées mélodiques auxquelles s'ajoute parfois le piquant des harmonies, la largeur du style, la grandeur de certaines scènes éparses dans plusieurs ouvrages — notamment le final de *Moïse* et, dans le *Siège de Corinthe*, la fameuse bénédiction des drapeaux — une franche et spirituelle maëstria, un intarissable brio, une somptueuse originalité, voilà ce que j'admire sans restriction chez le compositeur extraordinaire qui m'emporte d'un coup d'aile en plein azur, et subitement, s'abattant sur la terre, entre dans un lieu public pour m'offrir un sorbet ou un verre de limonade.

Les beautés de la nature charmèrent Rossini ; pourtant elles n'éveillèrent en lui que des impressions ; elles ne lui suggérèrent pas des vues transcendantales ; il en saisit, il en aima surtout le côté pittoresque, extérieur, aimable : les splendeurs des sommets neigeux, les bruits des avalanches, les bords du torrent, les monts d'où tombent avec fracas les cascades retentissantes, les forêts escaladant les rochers ou les montagnes, tout cela lui plût sans lui ouvrir les horizons divins, sans le con-

duire à une contemplation plus haute. Il ne quitte pas le monde visible, il se tient dans les limites de son domaine, le globe ; il subit patiemment son milieu. Né pour chanter, il chante, sans se demander sur quels principes l'art repose ; il accepte l'existence telle que les circonstances la lui font ; il ne se sent aucun goût pour les luttes héroïques où le penseur renouvelle ses forces et les décuple. Enfant de l'Italie asservie, il pousse à l'occasion un cri qui s'éteint promptement dans un éclat de rire, et il donne à ses ailes juste assez d'envergure pour que leur battement s'entende par toute la terre. Au demeurant, je l'ai dit et je le maintiens, il est chantre du plaisir. Je ne lui en fais pas un crime, je le constate. Ce Titan ne voulut pas être un Prométhée. Il se chauffe de loin au feu du ciel, qu'il ne se soucie pas de dérober, et il soustrait prudemment ses flancs au vautour. Dès qu'il sort du champ de la fantaisie et de l'imagination pour aborder le drame, il se heurte contre une foule d'éléments qu'il n'a pas étudiés, qu'il connaît imparfaitement ou qu'il ne connaît point. Il ne fouille pas l'histoire, il ne demande rien à la philosophie, la religion le laisse indifférent, il ne creuse pas ses sujets, il interroge superficiellement le cœur humain, il n'entend rien à l'amour. Aussi, la révolution dramatique opérée par Rossini fut-elle exclusivement musicale ; aussi, reste-t-il au-dessous du souffle infini qui caresse les Gluck et les Beethoven sans l'effleurer. L'illustre maëstro n'aimait pas qu'on louât devant lui ces hommes gigantesques, en qui il sentait instinctivement une puissance supérieure à la sienne. Il constatait en eux une énergie secrète, une conscience rigoureuse, un talent, une conviction qui l'inquiétaient. Il comprenait vaguement que ces artistes ont tous mis de leur chair et de leur sang dans leurs créations d'où toute formule banale, toute vaine apparence est soigneusement bannie et où le spectateur, l'auditeur, retrouvent

l'homme avec ses douleurs poignantes, ses joies passagères, ses aspirations indestructibles.

Rossini sera longtemps le premier des compositeurs qui croient ou croiront pouvoir arriver au rang suprême et s'y maintenir par l'inspiration seule. Son influence en Italie, en France, en Allemagne, fut considérable, tyrannique, irrésistible; aucun des maîtres venus après lui ne s'est entièrement soustrait à cette influence. On a abusé des longs morceaux d'ensemble où les acteurs animés de sentiments divers chantent pourtant à tour de rôle le même motif; on a abusé des redites, des roulades, des ornements déplacés, des formules, du crescendo, des cuivres, de la grosse caisse et des cymbales; les accompagnements tombèrent bientôt dans la banalité; on n'eut aucun respect pour la déclamation, pour l'accent vrai, pour la prosodie; sous prétexte que Rossini s'était tiré d'affaire à force de sève, on s'imagina que les études les moins indispensables étaient devenues inutiles, et le premier venu se mit à abattre des opéras presque sans y songer. On vit arriver des musicailleurs qui déshonorèrent l'art; une cohue sans nom envahit les théâtres d'Italie où brillèrent, comme des étoiles de première grandeur, les Bellini, les Donizetti, les Carafa, les Rici et *tutti quanti*.

Bien qu'il eût doté l'art de formes nouvelles magistralement développées, bien qu'il eût défriché son champ et affirmé sa luxuriante individualité, Rossini donna le signal de cette déplorable décadence qui faillit détruire en Europe le sentiment du Beau.

Aujourd'hui Rossini appartient à l'histoire; ses actes, son système musical, son œuvre, peuvent et doivent être discutés sévèrement. Oui, sévèrement. — Une voix, celle de la conscience, criait à Caïn : « Qu'as-tu fait de ton frère? » La même voix a dû crier à Rossini : « Qu'as-tu fait de ton génie? As-tu travaillé avec per-

sévérance à son éclosion? L'as-tu développé par la méditation? A l'église, le sentiment chrétien l'a-t-il inspiré? Au théâtre, as-tu tenu compte des temps, des faits, des situations, des caractères? N'as-tu pas jeté le même vêtement pailleté, brillant, léger, sur toutes choses, te jouant ainsi du sens dramatique et enluminant les images les plus diverses des mêmes couleurs éclatantes? Mis-tu ton talent de niveau avec ton intelligence? L'or que tu nous jetais n'était-il pas mélangé de clinquant? Rossini! Rossini! la postérité te reprochera de n'avoir pas pris la vie au sérieux, de t'être attardé aux jouissances passagères et d'avoir paré de colifichets la beauté suprême. »

Je puis dès à présent résumer ainsi les différentes propositions émises dans le cours de ce fragment d'étude.

La pensée ne souffre aucune contrainte; elle s'étiole dans certains milieux; elle veut l'air, le grand jour, l'espace; l'esclavage la tue, le despotisme la matérialise, le faux la rend ridicule, la convention l'arrête et la glace; non unie au talent, elle demeure inféconde. L'artiste qui ne se rattache par aucun lien à l'infini, que le présent seul captive, qui ne songe pas à l'avenir, que les questions religieuses, politiques, philosophiques laissent indifférent, qui néglige de s'appuyer sur les principes moraux imposés à l'humanité par la foi, par la raison, par la justice, et qui se confine dans son moi, pourra éblouir son siècle; il ne le fera pas avancer. Pourquoi? Parce qu'il n'apporte pas avec son individualité, si riche qu'on la suppose, un idéal supérieur; cet artiste-là ne relève que de son désir, il n'a d'autre guide que son penchant, il est de la race des maîtres qui ne contiennent pas tout l'homme.

Je méprise également l'apothéose et le pamphlet; le détracteur m'inspire du dégoût, l'apologiste excite mon dédain; je cherche la vérité à travers leurs mensonges

respectifs, et quand je crois la découvrir, je la dis simplement, car c'est d'elle seule que je me soucie. Cependant, et malgré la loyauté de mes appréciations, je vais soulever, je le sais, une multitude de récriminations, je porte atteinte à des intérêts, je blesse des amours-propres, j'effarouche des habitudes ; on criera à la profanation, à la partialité ; ceux mêmes qui comprendront parfaitement mes restrictions, mes observations, feindront hypocritement de ne pas me comprendre. Qu'y puis-je ? Rien, hélas ! Mais ceux qui ont quelques notions de mon caractère se souviendront, sans que j'aie besoin de le leur rappeler, que la parole, chez moi, est l'expression aussi scrupuleusement exacte que possible de ma pensée.

Un rapprochement suffira pour édifier le lecteur sur le plus ou le moins de justesse de mes jugements, et ce rapprochement est tout entier dans deux noms : Rossini, Beethoven. Certes, il serait absurde, scandaleux, extravagant, de comparer Rossini à Beethoven.

Vraiment ?

Vous allez voir.

Beethoven aimait Dieu, l'art et son prochain plus que lui-même. Toujours prêt à sacrifier son bien-être à ses convictions, il marchait droit dans la vie ; il n'accordait aucune lâche concession aux jouissances et aux intérêts matériels; ses actes obéissaient à ses principes; il mettait en pratique les préceptes de la plus rigoureuse morale ; lecteur assidu de Platon, partisan de la Révolution française, républicain sincère, il admira Bonaparte, le croyant un libérateur ; il détesta Napoléon, le jugeant un despote ; il vit dans l'homme du 18 brumaire un second Oreste qui, lui aussi, tua sa mère. Il avait dédié la symphonie héroïque au capitaine qui se vantait de semer partout les idées républicaines ; il refusa sa dédicace à l'ambitieux qui devait les enchaîner sous la pourpre et tâcher de les étouffer. Naïf et bon, il souffrait

dans le milieu aristocratique où il vivait. S'il s'emportait souvent contre la société dorée qu'il fréquentait malgré lui, sa colère ne durait guère et elle tombait au moindre mot d'amitié; on l'apaisait avec une parole affectueuse, avec une caresse. Nulle haine, nulle rancune dans cette âme généreuse. L'ingratitude des autres envers lui ne le décourageait pas, le dévouement lui était familier. Ardent, mais chaste, Beethoven voyait dans l'amour autre chose qu'une satisfaction sensuelle, un plaisir dont l'abus conduit à l'énervement, à l'égoïsme, à la cruauté, à l'abrutissement, à un abrutissement qui est la mort anticipée; il y voyait un océan de tendresse où l'être moral se plonge et se retrempe; une lumière plus qu'une flamme, une aspiration plus qu'un contact, une force et non une faiblesse; il y voyait une élévation et non un abaissement. — Prophète à sa manière, l'illustre artiste supporta courageusement les tortures et les coups d'épingle imposés par la foule à ceux qui ne sentent pas comme elle, qui ne pensent pas comme elle, qui voient plus loin et mieux qu'elle. Décrié, déchiré par la jalousie, il chanta la fraternité en embrassant Schiller, et il éleva au peuple un monument immortel : la neuvième symphonie. Il dédaignait les formules devenues le signal des applaudissements sans valeur, il méprisait les enjolivements inutiles, les vulgarités inconscientes; il haïssait les formes conventionnelles, sorte de vêtements qui ne sont pas faits sur mesure, et il ne visait jamais au succès, persuadé qu'il valait mieux l'atteindre que de courir après lui. Il gardait toujours au fond de son cœur un pardon pour ceux qui l'avaient offensé. Exploité, trahi, dévalisé par ses perfides neveux, il les excusait, bien qu'ils méritassent un blâme sévère; candide il leur donnait des conseils et de l'argent, et au même moment ces misérables le tournaient en ridicule; ils dépouillaient et bafouaient leur dupe. Simple, il préférait les champs à la ville, la

chaumière au château, le peuple à la noblesse. Sa surdité précoce le rendait misanthrope; il fuyait les salons, il passait des jours et des nuits hors de chez lui, dans la campagne; il allait, triste, solitaire, par la plaine, par la montagne; il s'asseyait sur un tronc d'arbre, il se couchait à demi sur la rive, et là, près du ruisseau chanteur, caché à tous les yeux, oubliant le monde, il écrivait quelque chef-d'œuvre, la symphonie pastorale, peut-être, conception adorable où les bruits de la nature ne sont que le prétexte de l'hymne chanté par ce penseur à la gloire de Dieu. — Il mettait dans sa musique l'ombre qui s'étend sur la lisière de la forêt majestueuse, le gazouillement familier de l'eau courant sur les cailloux, les clartés où les oiseaux se jouent, le papillon au vol léger, la verte demoiselle ou la demoiselle bleue se mirant dans l'onde ou se posant sur un brin d'herbe; il y mettait un reflet des vastes profondeurs où se retirent le chevreuil craintif et la biche aux doux yeux, le bourdonnement sympathique des insectes, quand, par une chaude matinée de printemps, ils bruissent et virent dans la lumière, la sérénité du ciel, le feuillage frais, immobile et silencieux, les mousses odorantes, la fauvette venant faire coquettement sa toilette au bord du ruisselet auquel elle mêle son gentil ramage, et le tapage charmant des étangs jaseurs parmi les grands prés et les bois.

Entendez-vous la vive mélodie qui invite les filles à la danse? Entendez-vous les bonds un peu lourds des gars et le choc bienveillant des chopes? Les fumeurs rêvent, les buveurs causent, les ménétriers se distinguent, la bourrée retentit, les danseurs, mains enlacées, sautent sur le pré. — Oh! oh! ce grondement lointain est de sinistre augure; l'orage sera terrible! il va éclater, il éclate. Le vent se déchaîne et pousse de longs sifflements, la pluie se précipite avec fracas et rebondit sur le sol; les arbres, rudement secoués, mugissent;

l'éclair brille; on entend le craquement des branches brisées par la rafale; la nature souffre et se lamente; les nuages courent dans l'espace, les roulements de tonnerre s'étendent, se rapprochent, se succèdent avec rapidité; on dirait qu'ils sont partout à la fois; la foudre tombe dans un torrent de feu écarlate, blanc, violet, bleu, éblouissant; c'est sublime! Enfin les nuées s'écartent, l'azur reparaît, le calme se rétablit, les dernières gouttes d'eau chuchottent; les oiseaux, abrités sous les feuilles, secouent et enflent leurs plumes avec un petit cri précurseur du beau temps, et les paysans rassurés se réunissent de nouveau pour rendre grâce à la Providence. Le prêtre chante, les campagnards répondent en chœur tandis que de la vallée, transformée en encensoir, les parfums de la terre montent dans l'air comme la prière des villageois s'élance vers l'Être suprême!

On vient de voir Beethoven observant les êtres et les choses, étudiant, contemplant le réel qui se meut au sein de l'infini et que l'infini pénètre; le réel qui contient à un degré quelconque le souffle de vie et qui, aveuglément ou sciemment, s'agite sous l'attraction divine; on va le voir se mesurer avec le drame, avec l'histoire.

Shakespeare, Gœthe, voilà ses hommes; Egmont, Coriolan, voilà ses héros. Le musicien se contente-t-il de peindre Lamoral et Caïus Marcius? Non pas, il les ressucite. Ces figures surhumaines revivent en effet; ces hommes, reparaissent, formidables, et ce ne sont point des fantômes, des apparences; ils se meuvent, ils sentent, ils pensent, ils agissent. Les supplications de Véturie domptant la colère de Coriolan irrité contre Rome, qui l'avait exilé; Egmont marchant au supplice en vainqueur et payant de sa tête la délivrance de sa patrie, tels sont les sujets de ces pages colossales. Le compositeur, dans l'ouverture de Coriolan, plane à une telle hauteur qu'on se demande, presque effrayé de tant de

génie, s'il rivalise seulement avec le dramaturge anglais ou s'il le domine. Cependant Beethoven ne se croit pas quitte envers l'humanité parce qu'il a chanté la victoire remportée sur un romain par les larmes de sa mère et le sacrifice d'un patriote mourant glorieusement pour son pays. Il sait que la philanthropie est au-dessus de l'amour maternel et du patriotisme ; il sait que tous les hommes sont solidaires et que si l'amour est, par excellence, le moteur de la divinité, il est aussi le meilleur conseiller de la race humaine dont il sera un jour la joie suprême et sacrée.

Mais écoutez, d'un bout à l'autre de l'Allemagne on répète une ode de Schiller; les vieillards, les mères partagent l'enthousiasme des étudiants, des jeunes filles ; les strophes du poète s'impriment dans toutes les mémoires, elles délassent les travailleurs ou les aident à supporter leurs fatigues, elles sortent de toutes les bouches, elles retentissent sur tous les chemins, sur les places, dans les rues, dans les ateliers, dans les fabriques, partout où il y a des cœurs qui battent ; alors l'avare laisse glisser une pièce de monnaie de ses doigts osseux, le tyran oublie un moment qu'il prétend asservir la terre, l'envie cesse un instant de mordre, l'égoïste sent sa poitrine se dilater et il s'en étonne, les souffrances se calment, les misères respirent, les opprimés oublient les oppresseurs, des pleurs d'attendrissement coulent des paupières rougies. Et savez-vous pourquoi l'Allemagne est ainsi émue, vibrante ? C'est parce que Schiller a écrit :

Seid umschlungen, millionen !
Diesen Kuss der ganzen Welt !
Brüder — überm sternenzelt
Müss ein lieber Vater wohnen,

C'est-à-dire :

Soyez embrassés, millions !
Ce baiser au monde entier !

Frères — au-delà des étoiles
Demeure un père bien-aimé.

Beethoven lit et relit cette ode, il la médite, il la considère comme le nouveau *Credo* de l'univers pensant. Une œuvre immense germe dans la tête du symphoniste; il veut que les masses aient un chant simple et sacré qui les unira dans un même élan fraternel ; il veut que le peuple puisse joindre sa voix formidable à l'orchestre qui va bondir joyeux sous les paroles de Schiller. Il cherche un motif, il ne le trouve pas d'abord, il se désespère ; enfin il s'écrie un jour avec transport : *Ich hab'es, ich hab'es* (je le tiens, je le tiens !). Et il le tenait réellement. Beethoven n'était pas seulement un compositeur sans rival, c'était encore un penseur, et son plan, beaucoup plus vaste que celui de Schiller, consistait à mettre en présence les douleurs, les efforts, les luttes, les tendances des temps passés et l'aurore des temps futurs ; à montrer les nations s'avançant délibérément vers la civilisation, vers la paix, vers la joie, jetant bas les vices, haillons dont elles sont couvertes, se parant de toutes les vertus, s'épanouissant dans un splendide rayonnement, se tenant embrassées et respirant librement dans la lumière vénérable qui les entoure. Beethoven est à l'œuvre ; il rassemble dans un splendide final les éléments d'amour et conséquemment de bonheur, épars dans les trois premiers morceaux de sa symphonie, comme ils le sont sur la terre, éléments séparés par d'innombrables obstacles, combattus par la violence, entravés par l'égoïsme et l'ignorance, vil couple dont naquit une nuit la haine. Petit à petit ces éléments dispersés se réunissent, s'affirment, s'imposent ; les souffrances diminuent, les corps s'embellissent parce que les âmes s'épurent, la pensée brise ses chaînes, le travail s'appuie à la liberté, le frère ne doute plus de son frère, l'époux et l'épouse ne font qu'un, la vie est moins courte, l'aïeul toujours vert contemple

avec orgueil, avec tendresse, les générations qu'il a semées; l'harmonie est partout, la nature même s'embellit et c'est le règne de Dieu qui commence.

Schiller! Beethoven! c'était là votre rêve, n'est-ce pas? Vous ne cherchiez pas tant à divertir les hommes qu'à leur désigner le but à poursuivre, à atteindre. L'amour de l'humanité était en vous, vous le teniez de vous et vous le répandiez sur des milliers de têtes attentives et charmées, comme le soleil répand ses rayons dans l'azur où scintillent les astres, ces fleurs du ciel. Vous aimiez, vous aimiez sincèrement vos semblables et c'est votre attachement profond à tout ce qu'on doit chérir qui vous fit si grands. Noble et cher Beethoven, chez toi le talent, le génie, le caractère étaient, que dis-je! sont au même niveau. Oui, sont; car en quittant ce globe pour la mort, tu nous a légué tes ouvrages immortels où l'on te retrouve tout entier. Mozart est un grand artiste, Rossini a du génie; toi, Beethoven, tu es un grand homme! Tu ne descendis jamais des hauteurs de ton idéal pour solliciter les faveurs du public, tu méprisas la fortune lorsqu'elle se présenta à toi sous les traits immondes du reniement; quand tu te hasardas dans les régions supérieures et inexplorées où réside la fière beauté immaculée, tu t'aperçus vite que nul ne te suivait. Que t'importait cela? Tu savais qu'on te rejoindrait plus tard et tu poursuivis seul ta route. On te critiquait violemment, on te montrait au doigt en disant: « Ce fou! » les artistes te raillaient, le monde te plaignait insolemment, des souscripteurs te faisaient l'aumône de leur signature pour que tu pusses décider un éditeur à publier tes dernières partitions; on te protégeait, on t'applaudissait du bout des doigts, aucune humiliation ne t'était épargnée, la direction de l'Opéra de Vienne refusait ta magnifique ouverture de *Fidelio* et t'obligeait à en écrire une autre, et puis une autre encore, pour revenir enfin à la première, retour imper-

tinent qui ressemblait à une nouvelle insulte ; et toi, le dédain sur les lèvres, tu suivais des yeux les idiots qui ne te comprenaient pas, et malgré tes maux, malgré tes déceptions, alors que tu aurais pu, toi aussi, sacrifier quelque chose à la fortune aveugle et au mauvais goût non moins aveugle qu'elle, tu demeuras ferme dans ta probité, tu gardas intacte la fidélité à tes principes.

Tes principes, c'étaient tes trésors et tu les respectais, et tu les aimais, et tu ne les vendais pas, et tu portais haut la tête. Oh ! que j'aurais voulu te voir, te connaître, te serrer la main, t'appeler mon ami ! Mon ami, mais tu l'es, tu l'es depuis le soir où j'entendis pour la première fois de ta musique. C'était à Münster, à un concert de la Société philharmonique, on exécutait la symphonie en *si* bémol, j'allais jouer le troisième concerto de Ries, un des trois ou quatre morceaux classiques qu'on m'eût appris au Conservatoire de musique, où j'avais remporté mon premier prix trois ans avant cette époque. Oubliant ma préoccupation bien naturelle au moment de paraître en public, j'écoutais avec avidité cette délicieuse symphonie qui m'initiait soudain à des jouissances que les compositions dont on me nourrissait ne m'avaient nullement fait pressentir. Avais-je entendu prononcer le nom de Beethoven dans les classes du Conservatoire ? Je ne m'en souviens pas ; mais je ne l'oubliai plus, et mon premier soin en arrivant à Vienne, — j'avais seize ans, — fut de m'enquérir de mon nouvel ami. Dès lors, je vécus dans son intimité ; il me fit une multitude de confidences ; je pleurai avec lui, je souris avec lui, j'abordai, aidé par lui, des rivages inconnus, des sommets qui parurent longtemps inaccessibles, j'admirai les régions innommées où il me transportait sur ses ailes d'archange ; sa chevelure s'emplissait d'étoiles, son hymne éclatait dans les vastes cieux, des échos perdus dans de prodigieuses profondeurs le

répétaient en chœur ; à travers les cordes de sa lyre, où vibrait toute son âme, j'apercevais une multitude de créatures plus parfaites que l'homme, tandis que, des sillons terrestres, s'élevaient dans une lueur d'apothéose, des myriades de populations régénérées.

Me voilà loin de Rossini et de l'école italienne qu'il a fondée. Il faut y revenir, car j'ai à montrer les conséquences du système rossinien, à parler des quelques compositeurs qui l'ont adopté et à dire un mot au sujet de Bellini et de Donizetti, deux chantres célèbres dont l'un mourut poitrinaire et l'autre fou. Inférieurs à Rossini en ce qui concerne l'invention, l'ampleur des formes, l'étendue des morceaux, la majesté des idées, le piquant des modulations et l'art de manier l'orchestre, Bellini et Donizetti ne sont cependant pas sans mérite. Quoique ne se méfiant pas assez des réminiscences contre lesquelles ils heurtent et brisent leur individualité, ils ont un style propre, une originalité relative, un peu endommagée si l'on veut, saillante pourtant et qui se manifeste dans leurs principaux opéras : la *Somnambula*, *Norma*, *I Puritani*, *l'Elisir d'amore*, *Il furioso*, *Lucia*. Lorsque Molière prenait quelque chose aux anciens, lorsque Rossini empruntait des mélodies à Haydn, à Mozart, à Spontini, le moraliste et le compositeur faisaient subir une transformation aux éléments dont ils s'emparaient. Bellini, Donizetti ne prennent point cette peine. Ils imitent, ils pillent Rossini sans scrupule, et, en le contrefaisant, en le dépouillant, ils l'amoindrissent ; ils ne jettent pas, comme leur modèle, un coup-d'œil pénétrant sur la France, sur l'Allemagne : ils se confinent dans leur nationalité, ils s'isolent dans leur manière de sentir ; ils ne possèdent pas la folle insouciance qui engendra *Il barbiere*, ni le sentiment patriotique qui inspira *Guillaume Tell ;* ils possèdent encore moins les vues humanitaires de Beethoven. Ils se laissent vivre, ils s'exhalent. Leurs productions sans virilité,

sans élévation et totalement privées de ce précieux savoir si justement cher aux Allemands, ne se soutiennent que par une inspiration douteuse, monotone, par un mouvement dramatique factice, purement extérieur, par une agitation fébrile dénuée d'énergie, par l'heureuse disposition des voix dans les ensembles et par le mérite des chanteurs. Les Lablache, les Rubini, les Grisi, la grande Malibran, vingt autres interprètes fameux ont mis leur âme au service de vulgaires cavatines italiennes surchargées de vocalises qui seraient peut-être à leur place dans une méthode, dans un solfège, mais qui, n'exprimant rien par elles-mêmes, sont fort déplacées à la scène.

Donizetti espèra-t-il remplacer Rossini au Grand-Opéra où il arriva, lorque le cygne de Pesaro eut résolu de garder le silence ? S'il l'a jamais cru, il s'est singulièrement trompé. Les *Martyrs*, la *Favorite*, représentés sur notre première scène lyrique, ne sauraient être considérés que comme des ébauches. Passons.

Je pourrais signaler au moins un joli morceau vraiment bien venu dans presque toutes les œuvres de Donizetti.

En est-il jusqu'à trois dans la même partition, que je pourrais compter ? J'en doute. Néanmoins, *l'Elisir d'amore* foisonne de gracieux et légers motifs ; *Il furioso* contient des phrases expressives malheureusement trop langoureuses, et *Lucia* ne périra pas tout entière, grâce à un large et beau septuor admirablement écrit au point de vue vocal, et qui a pris rang parmi les meilleures et les plus émouvantes inspirations de l'école italienne.

Ce magnifique passage, égaré dans *Lucia*, montre ce que Donizetti, si richement doué, fût devenu, si la réflexion et le travail eussent aidé son instinct, son sentiment musical, et si, livré à la passion la plus funeste de toutes lorsqu'elle est comprise d'une certaine façon,

il n'eût pas jeté aux quatre points cardinaux de l'amour la sève indispensable aux travaux intellectuels.

Bellini me paraît supérieur à Donizetti. J'aime sa sensibilité vraie. A travers les mollesses, les miévreries, les traits incolores dont abondent *I Montecchi*, *la Somnanbula*, *Norma*, se glissent des élans dramatiques sincères, de brusques mouvements énergiques d'une surprenante vigueur. Derrière le Bellini que nous connaissons se cachait évidemment un Bellini que nous ne connaissons pas.

Comprenant que son éducation musicale était très imparfaite, Bellini, vers la fin de sa carrière, allait étudier au Conservatoire, partitions en main, les symphonies de Beethoven. Les *Puritains* furent le premier résultat, et le dernier, hélas ! des transformations qui s'opéraient dans l'esprit du jeune maître ; Bellini s'éteignit au moment où, recevant une forte impulsion, son talent commençait à se développer dans un sens viril et grandiose. L'orchestre des *Puritains* diffère étrangement de celui de *Norma* ; les idées qu'il exprime sont parfois robustes, brillantes, colorées, hardies même. Le jeune lion amoureux, auquel la volupté avait rogné les ongles, sent repousser ses griffes et renaître ses forces ; il gonfle ses naseaux, il hérisse sa crinière, ses prunelles s'emplissent de lumière ; il est beau ainsi. Courage ! courage ! Bellini va chanter encore ; ses lèvres s'entr'ouvrent... Ah ! malheur ! c'est un flot de sang qui sort de sa bouche...

Bellini et Donizetti morts, on leur cherche un successeur. On offre la pourpre à Verdi qui fait son possible pour la mériter. Malgré ses efforts, l'art continue à décliner visiblement en Italie. La musique y devient un hurlement ; la manie des unissons a succédé à la manie des tierces ; les chanteurs — sopranos, barytons, ténors, basses — écrasés par une instrumentation violente, poussent des cris désespérés, désespérants, et se brisent

la voix à ce métier, qui exige plutôt des Stentors que des Apollons.

Les formes vieillies empruntées à Rossini subsistent ; aucune modification ne vient les rajeunir ; Mercadante, Carafa, Verdi, les frères Ricci s'en servent après Spontini, Meyerbeer, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Adolphe Adam, etc., etc. Dans les cabalettes, dans les duos, dans les trios, dans les finals, chaque motif se répète régulièrement deux fois, comme si ce retour obstiné au thème était indispensable ; partout des moyens, des accompagnements, des fioritures identiques. On se copie sans vergogne, on se vole sans pudeur, on tripote les mêmes bribes mélodiques, espèces de servantes à tout faire ; on emploie pour la cent millième fois le même rhythme brutal, éhonté, stupide, efflanqué, qui accompagne sur la scène, au-delà des Alpes, tous les guerriers et toutes les *queues-rouges* du globe. Ici l'incohérence, là les ténèbres. Le bruit tient lieu d'harmonie et on se demande avec une sorte de stupeur quel rapport il peut y avoir entre les éclats de cette sonorité sauvage et les niaiseries qu'elle met en évidence. Ce tohu-bohu instrumental, vocal et grotesque exaspère les gens de goût qui cherchent naïvement une idée dans les élucubrations incolores et rebutantes dont il s'agit.

Cependant les journaux annoncent de temps en temps l'apparition soudaine d'un maëstro fraîchement éclos, un soir, aux feux de la rampe, sur une des nombreuses scènes d'Italie. Inconnu hier, le compositeur est illustre aujourd'hui. Son nouvel opéra — il en avait donc composé d'autres ? — lui a valu un triomphe ; le public l'a rappelé trente-six fois de suite après le premier acte, et quatre-vingt fois à la fin du spectacle. Il a ramassé vingt bouquets ; il a eu une sérénade. Tant mieux ! C'est une nouvelle étoile qui se lève, assure-t-on. Voyons cela. J'inspecte l'azur du côté où l'oranger fleurit. Rien. Je

m'arme d'un télescope. Rien encore. Je monte à l'observatoire. Toujours rien. Naturellement mon regard change de direction. Qu'est-ce donc qui brille là, à terre? Tiens! c'est un grain de poudre d'or venu je ne sais d'où et gisant sur la route. La brise le soulève et le fait resplendir an soleil; elle en soulève dix autres, cent autres, mille autres, et tous reluisent, et tous prennent des apparences humaines, et tous entonnent une mélodie qui est toujours la même, tous se la disputent, et tous continuent à briller à quelques pouces du sol, car ils sont couverts de paillettes.

Que disent ces pygmées? Il disent à voix haute: « Nous sommes les successeurs des grands musiciens italiens.» Je me détourne pour ne plus voir ces ombres bizarres flottant à l'horizon. En ce moment un coup de vent survient et j'entends un ricanement sec et railleur. Je me retourne vivement : la camarde, vieux squelette classique, était debout devant moi et riait à se tenir les côtes. Elle venait de souffler sur le tas des *maèstri* : poudre d'or, pygmées et paillettes avaient disparu et il n'en restait pas trace.

VI

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE (1)

Si le génie allemand s'est révélé avec éclat dans tous les arts, c'est surtout dans l'art des sons que ses tendances originales se sont manifestées avec le plus de supériorité. La musique instrumentale, d'ailleurs, est née en Allemagne. Ses créateurs, Bach, Hændel, Haydn, en ont fait un art indépendant, vivant de sa vie propre et pouvant dorénavant se passer d'un texte; en la dégageant de tout élément étranger et en séparant l'idée musicale de la poésie, qui ne lui avait pas permis, jusqu'alors, de prendre un libre essor, ces compositeurs qui, à part certaines formes empruntées à l'école italienne, ne relèvent que de leur inspiration et de leur talent, ont à jamais brisé les liens qui rendaient la musique esclave de la parole.

En outre ils ont réfuté, d'avance, certaine erreur accréditée de nos jours en France et en Italie, en prouvant par des exemples irrécusables, que la suprême

---

(1) Une partie de cette étude parut jadis dans la *Revue germanique* (Numéros du 30 septembre 1858 et du 29 février 1860). Les personnes qui voudraient lire mon premier travail et le comparer à celui-ci, se convaincraient que je n'ai apporté aucune modification à mes appréciations sur la musique allemande en général ni, en particulier, sur les œuvres de Richard Wagner. J'ai donné à ces appréciations un peu plus de développement, voilà tout. Cependant, Wagner ayant changé de route, je dus le suivre dans la nouvelle direction qu'il prenait et ajouter une page à mes premiers articles. Cette page les complète, elle relate des faits importants, elle contient certains rapprochements entre la vie et les ouvrages du maître et, si je ne m'abuse, elle présente, sous son véritable jour, le talent de Richard Wagner.

beauté résulte du concours de l'étude et de l'inspiration. En effet, que serait le génie sans la science? Un bel arbre qui, privé d'air et de lumière, avorterait misérablement. Non! si la science ne s'unit au génie, point de sécurité pour le compositeur; l'artiste ignorant et l'artiste sans imagination succomberont également, à la longue, sous l'indifférence du public.

Convaincus de cette vérité, animés par l'amour du beau, poussés par le désir de connaître, par le besoin de savoir, les Allemands étudient sérieusement l'art qu'ils veulent pratiquer.

Loin d'être à leurs yeux un amusement passager ou un moyen d'arriver promptement à la fortune, la musique leur apparaît comme une religion respectable à laquelle ils consacrent leur intelligence, leur cœur, toutes leurs forces. Ils étudient non pour briller, mais pour acquérir un mérite réel; et, sans impatience de succès, ils l'attendent, persuadés qu'il vient à son heure couronner les bonnes et belles choses. Peu désireux d'obtenir des applaudissements éphémères, se respectant assez pour ne pas s'exposer aux sifflets, ils cherchent, par des études approfondies, à se mettre à l'abri de la désapprobation des connaisseurs. Doués d'une volonté de fer, d'une patience merveilleuse, d'une persévérance voisine de l'entêtement, pleins de confiance en leur jugement, élevés dans le respect dû aux grands maîtres, accoutumés dès leur enfance, à entendre des ouvrages sérieux, apprenant peu à peu à les comprendre et, plus tard, jugeant de haut les œuvres banales, coquettes, pimpantes, voluptueuses, bruyantes ou vides qui leur arrivent pirouettant sur un pied ou mollement étendues sur un sofa, certains enfin de posséder des aptitudes musicales qui sont le résultat d'une élaboration de plusieurs siècles, ils marchent sûrement et consciencieusement au but, en s'affermissant dans la pensée qu'ils sont les premiers musiciens

de la terre (1); ils se figurent même qu'ils le seront toujours (2).

L'influence de la musique allemande, en France, a pris une extension considérable du jour où Habeneck introduisit les symphonies de Beethoven dans les programmes de la société des concerts du Conservatoire, et la révolution littéraire survenue vers 1828, ne contribua pas médiocrement, de son côté, à ouvrir chez nous une nouvelle voie à la musique. Mieux étudiée, mieux comprise, sincèrement aimée par quelques hommes de goût et de bonne volonté, elle commença bientôt à quitter ses allures légères pour en prendre de plus sévères. D'amusement qu'elle était, elle se fit art. Les classiques, interprétés d'une manière admirable, rue Bergère, et soutenus par de nombreux partisans, ont formé un public capable de les goûter, et on arrive à comprendre, dans notre pays, que l'homme vouant sa vie entière à un art, fût-ce l'art des sons, songe moins à divertir quatre ou cinq générations qu'à les intéresser en leur faisant apprécier des joies pures qui font battre le cœur en élevant l'intelligence. Les grands maîtres devenant à la mode, la mode servira, sans doute, à former le jugement ; et le jugement une fois développé, les compositeurs instruits prévaudront. Il en surgira nécessairement, et de leur œuvre jaillira la source vive où viendront à leur tour s'abreuver les populations futures.

---

(1) Le souvenir des événements dont notre patriotisme a tant souffert ne saurait en aucun cas s'interposer entre ma conscience et mon jugement.

Respecter la vérité et la justice, tel est le premier devoir de quiconque prend souci de sa réputation.

(2) Ceci fut écrit en 1858. Depuis lors la France, en matière musicale, a fait de vigoureux efforts pour mettre son savoir au niveau de son intelligence si ardente et si vive. Nos compositeurs deviennent des symphonistes ; ils n'hésitent pas ; ils savent ; ils manient l'orchestre d'une main sûre ; ils ont droit à l'estime et parfois à l'admiration du public. Et puis ne l'oublions pas : la France, outre Rameau, Méhul, Lesueur, Berton, Hérold, Halévy, etc., etc., enfanta Berlioz : Berlioz dont les doctrines font loi, Berlioz sans lequel Richard Wagner n'existerait peut-être pas, Berlioz dont le magnifique *Faust* attend encore son pendant en Allemagne.

Ainsi se continue le progrès : le génie profitant du passé, résumant le présent, empiétant hardiment sur l'avenir qu'il prépare ; la foule répondant d'abord avec répugnance à l'appel qui lui est fait, bientôt surprise, charmée par d'incontestables beautés, transportée malgré elle dans des régions supérieures par le souffle puissant du compositeur, puis, connaissant mieux ce qu'elle a primitivement écouté avec défiance, se rendant sans peine et applaudissant de tout son cœur. Telle est, en peu de mots, l'histoire des créateurs et celle du public.

S'il faut quelquefois un ou deux siècles pour que justice soit rendue au beau, il suffit d'un instant pour jeter dans cet abîme — l'oubli — ce que l'on s'est trop pressé d'admirer ; les Allemands le savent bien.

Cette bizarre contradiction entre les bravos prodigués souvent à des choses sans valeur, et l'antipathie excitée par les conceptions du génie est, au fond, très naturelle, car le nouveau choque l'usage, l'ignorance, la routine, le préjugé.

D'ailleurs, il se trouvera dans tous les temps des natures communes ou sans culture assez mal partagées pour écouter avec plaisir de triviales niaiseries, par exemple, le *Sire de Framboisy* ou le *quadrille des Lanciers*. — Je ne parle que des morts et je me tais sur la musique à tout faire dont on nous régale aujourd'hui. — Ces natures-là ne saisiront jamais sans effort ni sans guide, une pensée ou un sentiment élevé. Bien des gens, se trouvant en face de hautes montagnes, ne possèdent ni la force, ni la volonté, ni le désir d'en franchir la cime.

La majeure partie préfère la plaine, où l'on se promène tranquillement, sans fatigues. D'autres, en petit nombre, se dirigent vers les hauteurs, mais ils s'arrêtent en chemin, l'imagination, la curiosité ou l'habitude ne les soutenant pas. De rares touristes connaissent seuls la pleine jouissance des excursions dans les mon-

tagnes. Quelle satisfaction on éprouve à se baigner dans l'air pur, à s'élever au-dessus des habitations des villes comme si on allait vers Dieu ; à voir s'ouvrir à chaque instant de nouveaux horizons, à contempler dans son ensemble harmonieux, dans sa mâle beauté, le sublime paysage où les monts sont entassés sur les monts, où la lisière des forêts se déploie comme un serpent monstrueux, où le roc reluit, pareil au diamant, sous les feux du soleil.

Sur le gazon des vallées se combattent l'ombre et la lumière ; au loin, on aperçoit cent villages, ruches dont les abeilles sont des hommes. Enfin, on domine les hauteurs environnantes. Voilà le ciel, voilà son manteau d'azur où, pendant le jour s'effacent les astres, échelons divins ; l'âme plus libre, oubliant alors un instant les méchancetés humaines et prise d'un ardent désir, s'élance dans l'immensité comme si elle pouvait y rencontrer l'œil clément de l'Être ! Les promeneurs paresseux dont je parlais il y a un moment, ignoreraient sans doute indéfiniment ces émotions sous la pression desquelles le cœur s'emplit et déborde d'extase, s'ils étaient abandonnés à eux-mêmes ; mais qu'un ami du beau leur montre la route et les conduise, tous le suivront, tous admireront en se prosternant, tous auront un cri d'enthousiasme. Seulement, — et la critique devrait s'en souvenir, — là où un esprit vaste a franchi l'espace d'un bond, il faut tracer un chemin au vulgaire.

J'ai l'air de médire des masses : il n'en est rien ; toutefois, je connais leurs défauts, leurs faiblesses, la violence de leurs passions ; je n'ignore ni leurs antipathies spontanées et profondes si voisines de la haine, ni leurs enthousiasmes irréfléchis, ni leur versatilité, et je sais qu'elles se livrent avec la même ardeur à leurs bons et à leurs mauvais penchants ; elles applaudiront Corneille à tout rompre et, en sortant de quelque repré-

sentation gratuite où elles auront battu des mains aux beaux endroits, elles courront à la barrière pour boire du vin bleu et bisser d'ignobles chansonnettes; inévitablement ignorantes, incapables, par conséquent, de porter un jugement, elles accordent ou refusent leurs faveurs sans trop savoir pourquoi; et cependant il y a une sorte de rectitude dans leurs appréciations sommaires; elles ont pour elles l'instinct, le sentiment, dons naturels précieux, que l'artiste doit se garder de mépriser, qu'il a le devoir d'étudier et dont il a l'obligation de tenir compte. En somme, quel penseur se croit assez sûr de lui pour se passer de leur assentiment? Cet assentiment, sa conscience ne le réclamera-t-elle pas comme une garantie nécessaire, et aucune appréhension ne troublera-t-elle la quiétude de l'amour-propre le plus obstiné s'il ne se sent pas rassuré, légitimé par l'opinion publique?

J'affirme le contraire; aussi suis-je convaincu que les artistes fameux qui se sentirent incompris ont cruellement souffert. Celui qui n'a pas connu ces tortures s'en fera difficilement une idée. Beethoven a dû en ressentir d'horribles, lorsqu'il écrivait presque pour lui seul ses prodigieuses symphonies, et lorsque, cherchant du regard un public dans la salle du Musik-Verein, à Vienne, ses yeux ne rencontraient que dix auditeurs. J'entends d'ici le rugissement du lion blessé et je comprends sa sauvage douleur.

Musicalement parlant, l'Angleterre vit depuis longtemps par l'Allemagne. La musique des Bach, des Hændel, des Haydn, des Mozart, des Beethoven, des Mendelssohn, très populaire chez nos voisins d'outre-Manche, y est exécutée avec un ensemble irréprochable par des Sociétés où l'on compte plusieurs centaines de musiciens, instrumentistes et chanteurs. Ce sont là de nobles et fécondes manifestations qui, tôt ou tard, développeront le génie musical anglais.

John Fild, décédé depuis une trentaine d'année, et M. Balfe sont, je crois, les seuls compositeurs que la Grande-Bretagne puisse revendiquer comme siens. Le premier, malgré de précieuses qualités naturelles et de fraîches inspirations, n'a rien laissé de remarquable, sauf trois ou quatre nocturnes. On doit au second des opéras dans le genre italien contemporain. Ni l'un ni l'autre ne sauraient être considérés comme des représentants de la patrie des Shakespeare, des Milton, des Byron.

Je me bornerai donc à constater le penchant prononcé de la nation anglaise pour l'école allemande, dont on rencontre quelques ramifications en Russie dans les intéressantes productions de Lwof, et surtout dans celles de Glinka, mais dont on chercherait vainement la moindre trace dans l'école italienne actuelle, si toutefois il existe une école italienne de nos jours. On ne se méprendra pas, je l'espère, sur le sens de cette phrase. Je suis bien éloigné de jeter un regard dédaigneux sur la terre glorieuse qui a produit tant de grands hommes. Je veux simplement dire que les dons naturels, non fécondés par de fortes études, deviennent insuffisants lorsqu'il s'agit de produire des œuvres durables. Spontini, Rossini, les deux derniers compositeurs italiens de notre temps doivent en partie à l'Allemagne l'extension de leurs facultés, l'accroissement de leur talent. On a reconnu en Spontini le dernier rejeton de Gluck et le précurseur de Rossini, et Rossini, notamment dans le *Barbier*, montre assez qu'il connaît Haydn et Mozart. Il a étudié avec fruit les monuments de l'école allemande chaque fois que l'occasion s'en est présentée. *Guillaume Tell*, la plus haute expression du génie rossinien, est, selon moi, dans une proportion, dans une mesure assez restreinte, il est vrai, le résultat de ce coup d'œil rapide, intelligent, mais superficiel, jeté au-delà du Rhin. Les mélodies chorales des deux premiers actes, empreints çà et là d'un caractère sévère presque

germanique , se font remarquer par une profondeur qu'on ne trouve guère dans les précédents opéras du chantre Bolonais.

Pour apprécier l'importance du mouvement musical qui s'opère actuellement chez nos voisins, il ne sera pas inopportun de revenir sur les principales individualités allemandes et les définir en quèlques mots.

Bach exprime la foi forte et aveugle ; Hændel, une conviction raisonnée et sûre d'elle-même ; Haydn crée la musique instrumentale proprement dite ; Mozart est frappé surtout du sentiment affectueux et humain du christianisme ; il trace des caractères avec des mélodies et il aborde résolûment le drame ; Gluck représente la fatalité grecque ; Weber qui a créé l'opéra fantastique, donne une expression poétique et élevée à la superstition et aux passions avec lesquelles il faut compter quand on écrit pour le théâtre ; Beethoven, seul, remonte à l'Être suprême par la pensée et par le cœur ; seul, il sent palpiter l'Esprit Divin dans les forces vives de la nature ; il entend sa grande voix éclater dans la tempête, mugir dans le torrent, murmurer dans l'herbe qui frissonne au bord du ruisseau, vibrer dans les astres dont il écoute, avec recueillement, l'harmonie lointaine sortir comme un tonnerre des vagues ruisselantes de la mer. Il a compris la parole qui retentit au sein et au-delà des mondes pour annoncer l'heure des rénovations et qui appelle, qui attire les créatures vers des régions plus parfaites à travers des milliers de transformations.

Les aspirations de son âme l'entraînaient du côté de l'Infini ; il a mis dans son œuvre le sentiment de l'absolu qu'il portait en lui. Il interrogeait sans cesse le beau divin et moral, c'était là sa passion, passion sublime, qui, unie à l'amour de l'humanité et aux rêves poétiques de son imagination, devait permettre au maître d'accomplir son œuvre.

Compositeur sans rival, Beethoven souhaitait la liberté pour l'homme comme pour l'art, et il voulut laisser un gage à la fraternité, en mettant en musique l'hymne superbe de Schiller, qui lui fournit, on le sait, le sujet de la neuvième symphonie avec chœur, si digne de clore sa carrière.

La campagne inspirait Schubert, génie essentiellement pittoresque.

Quant à Mendelssohn, je formulerai nettement mon opinion en le comparant au tendre Racine, avec lequel il a plusieurs points de contact. Comme notre très-pur, très instruit et très suave tragique, Mendelssohn occupe une belle place, mais non la première, malgré la perfection de son style, la valeur incontestée de ses œuvres, son excessive habileté à mettre en relief le moindre trait, à faire valoir la plus mince idée, malgré de louables efforts pour soutenir la dignité de l'art. Artiste supérieur par le *faire*, il laisse à désirer sous le rapport de la pensée. Cette pensée est plus distinguée qu'originale, plus digne que noble, plus spirituelle que *géniale*, plus brillante qu'énergique, plus élégante que gracieuse, plus pompeuse que grandiose. C'est de la musique de bonne compagnie. Si l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* est trop bien élevé pour mettre dans un salon ses mains dans ses poches, ou pour se rouler, à la campagne, sur le foin fraîchement coupé, il ne porte pas non plus ses regards au-delà des nuages.

Mozart, après avoir composé un quatuor dont il était content, cabriolait comme un enfant dans sa chambre, et, quoi qu'on en puisse dire, on se figure difficilement le génie en cravate blanche, en gants paille, et marchant à pas comptés comme un Recteur suivi des quatre Facultés.

Les maîtres dont je viens d'indiquer les tendances diverses avaient dans leur talent une spontanéité réelle, une facilité vraie ou factice ; ils s'appliquaient à paraître

émettre leurs idées avec aisance quelle que fût la peine qu'ils prissent à les présenter dans un ordre logique parfait ; le thème de la symphonie héroïque, si simple, si coulant, n'a pas eu moins de quinze ou dix-sept versions ; c'est ce que j'ai pu constater à Vienne en parcourant les feuilles volantes sur lesquelles Beethoven écrivait ses motifs et les transformations qu'il leur faisait subir. Et pourtant quoi de plus naturel, de moins cherché en apparence que le début magistral de la symphonie héroïque ?

Or l'école actuelle a changé tout cela. Elle semble prendre à tâche de mettre ses efforts en évidence ; la recherche la domine ; ses enfantements sont laborieux, douloureux, maussades ; parfois elle avorte misérablement, ou, si ses petits viennent à terme, ce sont des monstres qui n'ont presque rien d'humain.

Disciple de Schoppenhauer, elle demande tout à la volonté. Malheureusement pour elle, la volonté n'octroie ni l'intelligence, ni l'imagination, ni le sentiment, ni aucune des facultés naturelles, bien qu'elle soit elle-même une de ces facultés et l'une des plus importantes.

La volonté a commencé à montrer son front impérieux : à la scène, dans les partitions de Meyerbeer ; au concert, dans les ouvrages de Schumann. Autrefois, elle était discrète ; elle formait ses nœuds, elle tissait sa toile à l'écart, elle se dissimulait avec soin ; à présent, elle lève la tête avec audace, elle pose le pied sur la marche du trône, elle dit à l'inspiration qui la fuit : « Va-t-en, je veux régner à mon tour » ; elle croit pouvoir remplacer ce que rien ne remplace, elle prétend succéder au génie absent, et elle s'écrie par la bouche du philosophe que je viens de nommer et qui aurait pu, s'il l'avait voulu, s'offrir une dose d'esprit égale à celle que possédait Voltaire : « Je suis tout ! » Hélas ! dame Volonté, les facultés vivent en république et votre

royauté ne serait pas de longue durée si vous parveniez à confisquer la couronne à votre profit. Si Meyerbeer, Schumann et quelques autres n'avaient eu que vous pour soutien, ils seraient déjà dans les bras du passé. Bien que vous soyez une puissance, vous ne conférez pas la souveraineté; demandez aux prétendants de tous les pays.

On affirme communément qu'il est difficile de juger sainement les vivants, et en effet l'envie, la jalousie, l'intérêt personnel, la camaraderie — toutes personnes assez remuantes — barrent volontiers le passage à la vérité.

Il ne me paraît pas impossible cependant de se soustraire à l'empire de passions qui ne devraient en aucun cas influencer le jugement du critique; ce qui est moins aisé, c'est d'oublier, — pour ne pas outrager l'étiquette, — que ceux qu'on a voulu servir et qu'on a servis de tout son cœur se sont montrés ingrats. Que de fois la France n'a-t-elle pas pris, bercé sur son sein, élevé, enrichi, glorifié des étrangers qui, nourris à sa mamelle, l'ont ensuite mordue ou déchirée? Nous en avons des exemples récents et déplorables.

Eh! bien, je saurai me soustraire aux sentiments douloureux qu'excitent en moi mes souvenirs; je me rappellerai que l'art et ma conscience ne doivent pas avoir à souffrir de mon patriotisme.

Je serai strictement juste.

Mais que l'Allemagne y prenne garde; l'art s'étiole et succombe au souffle de la mêlée, au bruit sinistre de la guerre (1).

---

(1) Je ne veux pas ici m'occuper de politique ni faire allusion aux événements contemporains.

Je remplacerai donc par quelques lignes de points certaine comparaison entre deux hauts personnages étrangers — on peut être haut sans être grand — et deux artistes célèbres : Richard Wagner et Offenbach. Ceci me fait rêver à une pièce, — drame ou comédie comme on voudra, — que j'intitulerais : *La Discrétion malgré elle*.

Quant à présent, je me contenterai de mettre en présence le fondateur des

Après le grand historien Meyerbeer, ce Michelet des musiciens, après Schumann, savant et intelligent chercheur qui veut trouver et qui trouve, voici deux individualités, Listz, Wagner, qui, filles du travail et de la persévérance, ont pour grand'père le génie.

Je vis Listz pour la première fois à Paris en 1831. J'avais douze ans, il en avait vingt. Je venais de remporter le premier prix de piano au Conservatoire. Listz vint à moi, me prit dans ses bras, m'embrassa et me dit : « Tu me rappelles mes jeunes années. » Plus tard, à l'époque de ses pérégrinations triomphales à travers l'Europe, je le retrouvai à Vienne où il excitait le plus prodigieux enthousiasme. L'excentricité de ses

---

Bouffes-Parisiens et un conquérant quelconque. Les conquérants ne manquent pas dans l'histoire; choisissez parmi eux celui que vous voudrez; Nemrod ou Cyrus, Alexandre ou César, — ou tout autre, ils se ressemblent tous par un côté : l'ambition, — et désignez-le par ce signe vague ***. — C'est fait. — Voici le fantôme, voilà le spectre. L'un debout sur ses partitions, piédestal drôlatique, asticote les instincts printaniers, l'autre, assis sous un dais sanglant, s'égale au prince des ténèbres; l'arme du musicien est une plume; celle du soldat une épée; le compositeur fait des taches d'encre, le capitaine fait des taches de sang; le maestro ravit nos oreilles, le guerrier ravit nos provinces: Jacques a l'enivrement, Trois-Etoiles parfois l'ivresse; chacun d'eux se montre fier de sa valeur, travaille à l'ombre de la gloire, proclame ses succès et se moque du qu'en dira-t-on. Il existe cependant une différence entre ces deux hommes chargés, que dis-je? couronnés de lauriers qui aiment au même degré les décorations : le premier pourrait occuper sans difficulté la place du second, tandis que celui-ci serait fort embarrassé de jouer un air, fût-ce un air de guitare. Tous les batailleurs qui décident les peuples par amour du peuple, ou les exterminent pour lui apprendre à vivre, ne brandissent pas l'épée et ne manient pas la flûte du grand Frédéric. On fait ce qu'on peut.

Bref, si j'avais à choisir entre Jacques et Trois-Etoiles, je n'hésiterais point, bien que je ne professe pas pour ce dernier une admiration sans mélange. Offenbach a des qualités : il ne manque ni d'esprit ni de verve; sa musique est scénique, gaie, désopilante à l'occasion, adroitement appropriée à la situation. Il a sa petite Muse, et si cette muse, Allemande francisée, a les lèvres un peu grosses, les formes un peu fortes, c'est, j'imagine, parce qu'elle ne peut pas faire autrement; on lui reproche aussi d'avoir la voix enrouée. Eh! que voulez-vous? elle prend comme un autre son verre d'absinthe. Parfois même elle en prend deux. Alors, lorgnant le public, elle lui montre ses belles dents, ses épaules nues, sa volumineuse poitrine, ses hanches proéminentes, ses jarrets tendus, et la foule applaudit cette gaillarde à la mine éveillée, au geste hardi : Diable! disent les femmes; peste! pensent les hommes.

Rassurez-vous, je ne m'avancerai pas davantage sur le terrain de la photographie; je dis au revoir à Offenbach, j'abandonne Trois-Etoiles dans sa nuit, et je reviens à mes moutons.

compositions, étranges mais intéressantes, la fréquence des dissonnances, des enharmonies dont elles étaient parsemées, la nouveauté des traits fabuleux qu'il exécutait avec une étonnante rapidité, l'incontestable supériorité d'une exécution grandiose et sauvage, exaltée et fantasque, tapageuse et fine, spirituelle et dramatique, soulevaient de timides objections et des tonnerres d'applaudissements. En 1844, je rencontrai de nouveau Listz à Lyon. Un soir, revenant du Grand-Théâtre, d'où il rapportait un tas de bouquets et de couronnes, il s'écria en faisant allusion à son succès : « Tout cela ne vaut pas une enharmonie. » Fils de l'aventureuse Hongrie, il s'était persuadé dès longtemps que l'enharmonie, aventureuse aussi, était appelée à jouer un rôle important en musique.

Cette branche de l'art, dont tant d'artistes contemporains ont tiré des effets si saisissants et dont Marcello, je crois, entrevit le premier les aspects chatoyants, devait être explorée par Listz et devenir en quelque sorte la base de son système de composition.

L'inconvénient inhérent à ce système est de faire passer violemment et à chaque instant un morceau d'une tonalité dans une autre, en lui prêtant une allure plutôt inquiète, fébrile et bizarre que mouvementée, passionnée, vraiment originale. L'enharmonie n'est-elle pas un peu parente du feu follet ? Jusqu'à présent elle avait été employée accidentellement. Pourra-t-on sans danger l'élever au premier rang en lui donnant la suprématie sur le contrepoint, l'imitation, la fugue et l'harmonie diatonique ? Ne perdra-t-on pas, en noblesse, en sérénité, en *infini*, ce que l'on gagnera en mouvement, en agitation ? Il y a l'avantage de l'imprévu, j'en conviens. Mais l'imprévu est de deux sortes : et s'il est vrai qu'il entre souvent de l'étonnement dans notre plaisir, l'étonnement suffira-t-il à nous contenter ? L'enharmonie a-t-elle assez de force pour porter seule l'ave-

nir de la musique? N'est-ce pas plutôt en établissant un équilibre convenable dans l'emploi des moyens que la science met à la disposition de tous? n'est-ce pas en y joignant l'élément enharmonique, secondaire selon moi, et enfin, en réunissant le génie des combinaisons scientifiques au souffle créateur, que nous arriverons à satisfaire cet instinct du bien, du beau, du vrai qui est le fond indestructible de l'âme? Je ne condamne nullement l'enharmonie. Je considère, au contraire, son emploi comme un progrès; mais je pense que loin de pouvoir être érigée systématiquement en science transcendante, elle doit être considérée comme un artifice de second ordre; et je ne lui pardonnerais pas d'entraver la marche des chants simples, qui seront éternellement le grand mot de ralliement des masses.

Ces réserves faites j'applaudis franchement aux résultats obtenus par Listz. Sa musique répond, sous plus d'un rapport, à ce que ses amis étaient en droit d'attendre d'un artiste tel que lui. Elle est poétique, distinguée, énergique, entraînante, quelquefois suave. Entachées d'exagération, ses idées ont un caractère majestueux qui se dément rarement même dans les endroits gracieux. Listz abuse, dans des introductions généralement trop étendues, de son talent de mise en scène; mais lorsqu'il veut bien prendre la peine de se laisser aller à sa nature, d'obéir à son organisation et d'oublier que son but est de devenir chef d'école, il trouve des choses ravissantes, vraiment belles.

Si Listz, malgré les traces trop visibles qui marquent dans sa musique le passage de l'Italie et de la France, demeure un enfant de la Hongrie, Richard Wagner, lui, reste un Germain pur sang. Il accepte les préceptes de Gluck, il a des liens de parenté avec Weber. Parcourez *Tannhauser*, *Lohengrin*, vous y découvrirez vite des traces de mélodies wébériennes, réminiscences certainement involontaires, mais qui seraient devenues fata-

les à la réputation de Wagner s'il n'avait eu la force de s'affranchir de ses affections artistiques pour sauvegarder son individualité. Comme Weber, il a l'esprit chevaleresque, hardi, poétique. Ses opéras, semés de motifs heureux et d'effets originaux d'instrumentation, ressemblent à des improvisations. Comme Weber, il adopte un thème principal, véritable fil d'Ariane, qui lui servira à retrouver son chemin dans le pays de la fantaisie, où, par parenthèse, on s'oriente plus aisément que dans le fameux Labyrinthe que vous savez, mais où Richard Wagner rencontre trois Minotaures au lieu d'un : les trompettes, les trémolos, les récitatifs. Il est rare qu'on sache positivement où commencent et où finissent ces morceaux, dont la forme, déjà douteuse, devient plus vague au milieu du désordre voulu qui règne dans l'ensemble. Comme tous les hommes d'élite, enfin, l'illustre représentant de la musique dramatique transrhénane continue à tracer son sillon à travers les éloges et les critiques sans se soucier beaucoup des uns et des autres. Il serait prêt même à s'écrier avec le Misanthrope au sujet de ces dernières : « Tant mieux, morbleu, tant mieux ! c'est ce que je demande. »

A *Tannhauser*, à *Lohengrin* succédèrent des ouvrages dont le théâtre n'offre aucun modèle. L'opéra intitulé *Tristan et Yseult* ouvrit une ère nouvelle. Cette partition extraordinaire montre Wagner se séparant de Weber, du moins au point de vue mélodique, et rompant avec toutes les formes, avec toutes les traditions connues. Duos, trios, quatuors disparaissent ; la déclamation s'empare de la scène et ne la quitte plus ; elle en chasse définitivement la mélodie qui se réfugie à l'orchestre, où les instruments la recueillent et la développent symphoniquement, selon les besoins de la situation. Les accords dissonnants se multiplient presque sans interruption ; pas un point, pas un instant de repos, un enchaînement perpétuel de modulations ; la sym-

phonie, admirable mais interminable, parle, peint, chante, éclate, rampe, menace, s'adoucit et forme un tissu serré, solide, ample, magnifique, qui semble envelopper les personnages, les étreindre, les étouffer. Cette manière de concevoir l'opéra est-elle supportable ou simplement admissible? ce système aura-t-il jamais des partisans parmi les spectateurs non fanatisés, sans parti pris? et s'il en compte quelques-uns aujourd'hui, en restera-t-il un seul quand vingt ans auront passé sur la tombe de Richard Wagner?

Quoi qu'il en soit, et je le constate, je l'affirme, cette partition et plusieurs de celles qui l'ont suivie offrent un grand intérêt, contiennent des pages admirables, sont conçues avec une logique implacable autant que surprenante, et méritent un examen qui se change souvent en admiration. Nul ne manie l'orchestre avec une pareille maëstria, nul ne l'oblige à révéler tant de passion, tant de secrètes pensées, tant de nuances sentimentales, instinctives, intellectuelles; oui, ces instruments, muets entre les mains d'une foule de maîtres, Wagner leur donne une voix, et ils révèlent tout un monde d'idées.

Un résultat aussi beau, aussi complet mérite certes les applaudissements des connaisseurs, et on ne saurait se dissimuler qu'une telle puissance n'est accordée qu'au génie appuyé sur le talent.

En abordant l'analyse des nombreux opéras de Richard Wagner, je montrerai en quoi ils brillent, en quoi ils pèchent, quelles beautés les animent, quelles qualités leur manquent et je prouverai que l'immense souffle divin, le souffle de cet amour impérissable qui anime les sphères et les hommes, effleure à peine les cordes de la lyre wagnérienne.

VII

RICHARD WAGNER (1)

Quelle que soit l'opinion qu'on professe pour Richard Wagner et sa conception de l'art dramatique lyrique, on ne peut s'empêcher de déplorer la mort de ce grand artiste.

Personnellement, Wagner ne sera pas regretté en France, où son nom est devenu synonyme d'ingratitude. Mais de ce côté du Rhin, comme de l'autre, on a senti profondément la perte qu'a faite le monde musical. Ce bon peuple français, toujours chevaleresque, toujours généreux, ne voudra pas se rappeler qu'il fut gravement insulté par celui qu'il avait accueilli comme un roi. L'oubliera-t-il ? Non ! mais il en dissimulera l'amer souvenir. Au lieu de soulever la pierre du sépulcre et de montrer à tous la tache fixée au front du dormeur éternel, au lieu de rire de son orgueil immense, de ses appréciations sottes et ridiculement partiales, il ne verra que le musicien laissant après lui des œuvres discutables, sans doute, mais où tout esprit loyal voit l'empreinte du génie, la marque ineffaçable d'un talent superbe et grandiose.

Après bien des tâtonnements, Richard Wagner se fraya une voie et y marcha courageusement, sans fai-

---

(1) La première page de cette étude a été écrite après la mort de Richard Wagner.

blesse, sans regrets, sans retour vers le passé. Cela est beau ; c'est d'un vaillant et d'un maître.

Aujourd'hui je mets sous les yeux des lecteurs quelques notes biographiques relatives à Richard Wagner, et une critique raisonnée des travaux qu'il a laissés. Qu'adviendra-t-il de ses derniers opéras comprenant : *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Gotterdammerung Parsifal?* S'implanteront-ils définitivement en Europe? Le public s'accoutumera-t-il au système wagnérien? Reniera-t-il, au théâtre, la mélodie chantée en faveur du récitatif à outrance et des développements symphoniques? C'est au moins une question. En attendant que l'avenir la résolve affirmativement ou négativement, j'entre en matière, non sans rendre d'abord hommage à l'homme illustre que l'Allemagne a perdu.

Il n'appartient qu'aux êtres d'un talent supérieur d'éveiller de vives sympathies et de faire naître des antipathies profondes. On les loue et on les siffle, on les applaudit et on les hue. L'enthousiasme ou le dénigrement marche à leurs côtés, les caressant et les flagellant tour à tour. Tandis que l'espérance leur montre l'avenir, lorsque, pensifs, ils cherchent à donner une forme vivante à quelque conception nouvelle, la haine vigilante les harcelle et le sarcasme amer fait entendre derrière eux un rire âpre et strident.

Ceux dont je parle ne se laissent pas arrêter par ce vain bruit. Leur conscience leur dit : Marchez! et ils vont sans s'inquiéter de la louange ou du blâme, sachant bien, d'ailleurs, que la mort seule les sacrera rois. Au milieu de leurs luttes, de leurs souffrances, ils sentent en eux une force étrange, une conviction inébranlable ; ils écoutent avec recueillement la voix secrète qui leur crie : « On n'a pas formulé toutes les vérités, on n'a pas exprimé tous les sentiments ; écrivez, peignez, chantez, faites jaillir la lumière de votre

front, la flamme de votre cœur ; la postérité recueillera cette lumière et cette flamme ; elle s'y éclairera, elle s'y échauffera et, juste envers vous, elle vous bénira. »

Avec quelle joie le poète obéit à cette voix divine ! avec quel bonheur il se prête au caprice de la Muse, quand, souriant avec amour, elle vient le baiser au front !

Pourquoi faut-il un jour quitter le ciel pour la terre, livrer son rêve à la réalité, confier à la foule ses pensées les plus intimes, ses sentiments les plus chers ?

Pourquoi faut-il voir froisser par autrui le beau lis qu'on a cru immortel et sans tache ! Pourquoi ? Parce qu'il n'est permis à personne de garder pour soi le produit de son labeur, parce que le travail de tous profite à tous, parce que toute sève doit nourrir ou ranimer quelqu'un. Telle est la loi. Chaque être, chaque chose remplit une fonction utile en de certaines limites ; la fleur donne son suc ou son parfum, le soleil ses rayons, la terre ses ombrages ; la mer prête ses ondes aux races diverses qui se visitent aujourd'hui et qui fraterniseront demain ; la nuit fait scintiller les étoiles, ce vieux guide du voyageur tracé dans l'espace par le doigt de Dieu ; l'humanité, enfin, défrichant et labourant son champ illimité, s'achemine vers l'Etre suprême sous la direction des penseurs qui la dominent, l'observent, l'étudient, la tirent hors du mal, l'incitent au bien et, toujours attentifs, écrivent l'histoire de son âme.

Il existe donc pour l'homme un devoir qui consiste à extraire de son cerveau, au bénéfice du présent et de l'avenir, tout ce qu'il est en état de produire. Cette tâche difficile paraîtrait douce à quelques-uns si le sculpteur, le peintre, le poète, le musicien surtout, n'avaient affaire qu'à l'instinct généralement droit des masses. En est-il ainsi ? Non, assurément ; on trouve dans les pays civilisés, entre le créateur d'œuvres et le public, un bataillon de critiques qui ne se montre pas toujours disposé à accueillir favorablement les novateurs.

Comme Voltaire, il demande du nouveau, n'en fût-il plus au monde ; mais gardez-vous de lui en présenter. Les individualités réelles lui causent une sorte d'effroi, et son premier mouvement est de les repousser. Loin de moi, certes, la pensée de médire des gros et des petits bonnets de la presse ; il serait déloyal de refuser à ces bonnets-là l'esprit, le jugement, le savoir, l'intelligence, la grâce, la finesse, le tact, la loyauté. Mais ne vient-il pas se mêler de temps à autre à tant de nobles et gracieuses qualités un peu de parti pris, d'intérêt personnel, pour tout dire de malveillance? Les préjugés, les systèmes, la camaraderie, le prosélytisme aveugle, l'enthousiasme irréfléchi ne jouent-ils pas, par aventure, un rôle assez important dans les appréciations si différentes qui nous parviennent chaque matin des quatre points cardinaux du journalisme ?

Si vraiment.

Regardant l'œuvre d'autrui avec sa lorgnette particulière, sans songer que les passions et l'habitude se chargent souvent d'y mettre les verres, chacun de nous est disposé à prendre ses théories ou ses sensations pour le critérium inflexible et absolu du beau. De là des jugements inouïs, d'impitoyables attaques contre le génie, d'incroyables flatteries à l'adresse des nullités que le mauvais goût voudrait élever à la hauteur des colosses de l'art, et dont le temps, qui remet chaque chose à sa place, fait des ruines, ou moins encore, des décombres, car les ruines ont parfois leur majesté.

Cependant, en dépit de ses injustices et de ses erreurs envers les vivants qu'elle est appelée à juger, la critique exerce une influence considérable sur la foule, et il n'est pas rare de voir de fort honnêtes gens renier leurs impressions de la veille après avoir lu quelque feuilleton. Si l'écrivain qui leur parle jouit d'une certaine autorité, s'il n'est pas dénué de talent, d'habileté, il gagnera certainement sa cause, ou du moins celle

qu'il plaide, sans que le lecteur s'aperçoive qu'on lui donne le change sur ses propres sentiments.

Le public, naturellement étranger aux questions d'art (car elles exigent des connaissances spéciales pour être comprises), n'est guidé dans ses appréciations que par l'instinct. Prouvez-lui par A plus B qu'il a eu tort d'éprouver du plaisir ou de l'ennui en assistant à tel spectacle, en regardant tel tableau, en écoutant tel opéra, il y a beaucoup à parier qu'il en conviendra naïvement. La presse a donc en main une force qu'elle peut, pour un certain temps, rendre fatale aux littérateurs, aux artistes et au public, en dénigrant les belles choses et en applaudissant les mauvaises.

Affirmer que cela n'arrive jamais, je n'oserais. Dès qu'une haute individualité se produit, par exemple, on dresse contre elle les théories du passé pour lui prouver qu'elle aurait dû se manifester par des procédés connus, c'est-à-dire renoncer précisément à ce qui la constitue, le temps présent.

Cette individualité une fois constatée, on s'empresse de la discuter ou d'en nier complètement la valeur. Sans remonter à Corneille, auquel on préférait je ne sais plus quels auteurs tragiques fort goûtés de son temps ; à Racine, qui devait passer comme le café (1) ; à Molière, si indignement persécuté ; à ce pauvre Rousseau, à Gluck, dont les chants inspirés ne semblaient pas suffisamment mélodieux ; à Spontini, qui dut à de formidables protections la faveur de se faire applaudir à Paris, ne pourrais-je citer des exemples frappants de la guerre malheureuse que la critique fait aux hommes d'élite ? Hélas ! rien ne me serait plus facile.

Notre illustre et regretté historien, Augustin Thierry, écrivit contre le *Barbiere di Siviglia* de Rossini un article insensé. Le chef de notre littérature actuelle fut

(1) Mme de Sévigné.

d'abord en butte aux attaques les plus violentes, et c'est à coups de poings qu'on jugeait jadis *Hernani* au parterre de la Comédie-Française. Ary Scheffer, Ingres, Eugène Delacroix eurent à subir des jugements qui ressemblaient singulièrement à des colères. Pendant vingt ans, on nia Berlioz, on nia également Richard Wagner. Chacun son tour.

Wagner naquit à Leipzig le 23 Mai 1813. Comme Weber, le chef de l'école contemporaine allemande reçut une excellente éducation. J'ignore qui fut son professeur de composition, mais je sais qu'il débuta à l'âge de dix-neuf ans, dans la carrière de compositeur, par une symphonie écrite en 1832, à l'époque où il faisait ses études de philosophie à l'Université. Exécutée à la Société philharmonique de Leipzig, cette symphonie, sorte d'imitation des premières œuvres de Beethoven, obtint un succès flatteur pour un débutant.

Il le sentit et écrivit l'année suivante un opéra intitulé : *Les Fées*. En 1835, il composa et fit représenter la *Novice de Palerme*. Le premier sujet des deux poèmes est emprunté à un conte de Gozzi ; le second fut tiré d'une pièce de Shakespeare : *Mesure pour mesure*.

Richard Wagner donna dans ces deux ouvrages, dont il fit seul les vers et la musique, des preuves irrécusables, dit-on, de son double talent de poète et de musicien. Mais en Allemagne, comme ailleurs, on peut aller droit à l'hôpital avec ce double talent. Il fallait vivre pourtant. Richard Wagner accepta une place de chef d'orchestre à Magdebourg. Il l'occupa de 1834 à 1836, puis il se rendit à Kœnisberg où il remplit les mêmes fonctions. Dans cette dernière ville, il épousa la principale actrice du théâtre, et se rendit ensuite à Riga. Las de manier le bâton de mesure, désireux de mettre à exécution de vastes projets, il abandonna sa position et vint chercher fortune à Paris. Venir à Paris

n'est-il pas le rêve de ceux qui ont foi en eux, qui croient à l'avenir? Muni d'une lettre de recommandation de Meyerbeer pour Maurice Schlesinger, Richard Wagner obtint de ce célèbre éditeur... devinez quoi? La faveur d'arranger des motifs d'opéras favoris pour cornet à piston! C'était à perdre l'esprit!

Après avoir mis le futur prophète à cette rude épreuve, Schlesinger, qui avait le mérite de venir en aide à ses compatriotes, ouvrit au poète-philosophe les colonnes de la *Revue* et *Gazette musicale*, dont il était alors le directeur. Wagner en profita. Il rédigea plusieurs articles, parmi lesquels on remarque principalement ceux qu'il intitula : Une visite à Beethoven et Analyse des opéras de Weber. Consacrant le jour sa plume à la critique, le courageux artiste s'occupait la nuit de son *Rienzi*, drame lyrique en cinq actes, qu'il termina, au milieu des angoisses terribles qui assaillent inévitablement les hommes pauvres osant sacrifier les intérêts de la vie matérielle à la réalisation d'une idée. *Rienzi* ayant été reçu au Théâtre-Royal de Dresde, grâce à l'intervention chaleureuse de Mme Schræder-Devrient, l'admirable cantatrice tragédienne, Wagner, encore ignoré, partit pour la capitale de la Saxe, afin de diriger en personne les répétitions et l'exécution de son œuvre. Le succès fut immense, éclatant, inouï. Le roi enthousiasmé offrit à Wagner la place de premier maître de chapelle devenue vacante par la mort de Morlachi. Wagner, se rappelant probablement avec terreur ses arrangements pour cornet à pistons, accepta les brillantes propositions qui lui étaient faites. Désormais sans inquiétude sur son sort, il songea à poursuivre ses travaux.

En 1845, il termina son *Tannhauser*, qui fut mis immédiatement à l'étude. On avait cru à un triomphe : l'attente générale fut trompée. — *Tannhauser*, aujourd'hui si populaire au-delà du Rhin, fut accueilli avec

une froideur marquée. Une semaine entière s'écoula entre la première et la seconde représentation. Quel tourment pour l'auteur ! Il faut lire l'espèce de manifeste dont il fait précéder le texte du *Vaisseau fantôme*, de *Tannhauser*, de *Lohengrin* pour se rendre compte de la douloureuse anxiété qu'il ressentit pendant les huit longs jours de cette interminable semaine. C'était l'histoire de Molière et du *Bourgeois gentilhomme*.

Trois ou quatre ans après, j'eus l'occasion d'entendre *Lohengrin* à Leipzig. *Lohengrin* et *Tannhauser* étant nés d'un même principe, je porterai un jugement unique et sommaire sur ces deux ouvrages où se trouvent les mêmes qualités et les mêmes défauts.

De la hardiesse, du coloris, de la vigueur, de l'originalité, de la profondeur, une instrumentation sonore, de splendides effets d'orchestre, des chants rayonnants, une déclamation vraie, le pouvoir de séduire et d'entraîner les connaisseurs, voilà ce que je grave sur le beau côté de la médaille. On trouvera au revers l'indécision du dessin mélodique, une vague profusion dans les idées musicales, plus préoccupées de rendre fidèlement la parole que de s'enchaîner logiquement entre elles ; l'abus de la sonorité, du trémolo, l'extrême fréquence des retours thématiques, la monotonie qui en résulte et les changements de tonalité survenant brusquement çà et là en raisons de modulations enharmoniques non cherchées, mais acceptées un peu à la légère.

Tannhauser, *Lohengrin* excitent-ils un intérêt croissant ? Non. Le premier acte enchante les gens impartiaux, le second les intéresse, mais les charme moins ; le troisième, trop exclusivement consacré au récitatif, languit dans maint endroit, et atténue conséquemment l'impression produite au début. Malgré cela il est impossible de ne pas se sentir captivé par la représentation des ouvrages de Wagner, et en dépit de leur longueur,

et en dépit de leur longueur, on ne songe à quitter le spectacle qu'après avoir entendu vibrer le dernier coup d'archet.

Nos ennemis seraient bien contrits, bien douloureusement affectés s'ils savaient que leur haine nous rend quelquefois plus efficacement service que toutes les louanges réunies de nos amis.

Sans *Musique de l'avenir*, la réputation de Wagner aurait-elle si promptement grandi parmi nous? C'est à peine si de rares amateurs balbutieraient son nom en le défigurant. Grâce à *Musique de l'avenir*, il est devenu très populaire à Paris, ville barbare, écrivit jadis Berlioz, avec plus de misanthropie que de justice. Aussi quand les trois concerts que devait donner Wagner aux Italiens furent annoncés, on se prépara sérieusement à y assister, décidé à affronter ou à braver la *Musique de l'avenir*.

Le public, la critique, le cénacle restreint des partisans, les jaloux, les envieux, les curieux, les indifférents, tout le monde voulait y aller. « Nous allons rire! » disaient les uns. « Nous allons siffler » disaient les autres. Comme toujours on avait eu soin de répandre adroitement des bruits défavorables au nouveau venu : « sa musique était *inchantable*, *mauvaise*, *privée de mélodie*, cela va sans dire. »

Des exécutants d'un talent éprouvé avaient abandonné l'orchestre, aux répétitions, en déclarant qu'ils ne pouvaient rien comprendre à ce gâchis, et criant par dessus les toits qu'ils s'étaient en vain déchiré les jambes en essayant de passer à travers les broussailles musicales de ce compositeur excentrique qui prétendait les faire jouer juste et en mesure. Aussi l'arrangèrent-ils comme il faut!

C'était donc avec curiosité, avec anxiété qu'on attendait le moment décisif. A huit heures précises, j'étais à mon poste.

Peu à peu la salle se remplit de littérateurs, d'ar-

tistes, de gens dits du monde, d'Allemands nombreux, sinon choisis. Enfin Wagner parut et fut salué par des applaudissements réitérés ; c'était un tribu payé à son nom. Un pâle sourire effleura ses lèvres lorsqu'il se vit ainsi accueilli. Puis, saisissant le bâton de chef d'orchestre, il se disposa à conduire sa petite armée, sans pupitre devant lui, sans partition sous les yeux, par cœur en un mot. Et ce tour de force dura trois heures, et pendant trois heures il indiqua aux instrumentistes, aux choristes, les entrées, les rentrées, les nuances avec une exactitude prodigieuse. Quelle mémoire ! Voilà, pensai-je, une tête solidement organisée.

L'ouverture du *Vaisseau fantôme* fit applaudir et tressaillir d'aise les détracteurs de Wagner. Le thème principal présenté par le cor, la jolie mélodie en *fa* confiée au hautbois, les traits exécutés par le quatuor et imitant le soulèvement des vagues de la mer, les accords stridents qui viennent se poser sur ces traits et qui rappellent par leurs sauvages harmonies les cris des oiseaux de proie pendant la tempête, tout cela fut trouvé confus, diffus, aride.

Au second morceau, la scène changea : l'*Entrée solennelle des conviés à la Wartburg* fit baisser la tête aux détracteurs, car des bravos unanimes éclatèrent dans la salle entière et il y eut un frémissement de la foule lorsque la mélodie, un peu wéberienne, dite par les violons, se déroulant noblement sur des modulations inattendues et suaves (sauf une) lança dans l'air, comme autant de gerbes de feu, ses notes joyeuses et vibrantes.

Le fragment instrumental dans lequel Wagner a voulu peindre le *Pèlerinage de Tannhauser à Rome*, s'ouvre par le chant des pèlerins. Il contient de beaux passages, des contrastes de timbres remarquables entre les flûtes, les hautbois, les clarinettes, d'une part, et le quatuor de l'autre. Ce dialogue imposant m'a ravi, et il

faut convenir qu'il amène merveilleusement le chœur des pèlerins dont on a parfaitement compris la majestueuse beauté.

A propos des programmes explicatifs insérés au livret et relatifs à certains passages symphoniques, des gens bien intentionnés, sans doute, voulaient faire croire que Richard Wagner était un matérialiste, un réaliste, parce qu'ils ont supposé l'ambition de retracer des *faits* (1), des *objets* (2), au moyen de notre langue musicale. Est-on certain que ce soient *les faits*, *les objets*, que le maître a désiré représenter? Ne serait-ce pas plutôt les sentiments qu'ils ont éveillés en lui? Les poètes de toutes les nations ont chanté les flèches d'or du soleil, la lune aux rayons argentés, les montagnes escarpées, la voix sublime des grandes eaux, la neige immaculée des monts, la virginité des forêts, le calme menaçant du désert!...

Furent-ils pour cela accusés de matérialisme, de réalisme? Peut-être! mais on sait ce que valent ces accusations. A ce compte, les musiciens seraient d'abominables coupables, car, depuis Bach, qui écrivait des fugues sur le départ de ses amis, jusqu'à Richard Wagner, en passant par Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Félicien David, etc., il n'y en a pas un qui n'ait tenté au moins une fois dans sa vie de traduire en sons... quoi? la nature? Non assurément, mais l'émotion produite par ses splendeurs. Et puis, quel mal y aurait-il à rappeler ses aspects et ses bruits multiples avec ce qu'ils contiennent d'infini?

Je ne discuterai pas ce qui n'a nul besoin d'être discuté et je me bornerai à mentionner l'ouverture de *Tannhauser*, déjà entendue et applaudie à l'époque où Seghers dirigeait la société Sainte-Cécile; je l'ai appréciée ailleurs.

---

(1) L'extériorité des faits.

(2) La réalité des objets, leur forme.

J'avoue ne pas aimer l'introduction de *Tristan et Yseult*. Quant au fragment de *Lohengrin*, intitulé *Saint-Graal*, j'en rendrai compte après avoir cité le texte de Wagner :

« Le Saint-Graal était la coupe dans laquelle le Sauveur avait bu à la dernière cène et où Joseph d'Arimathie avait reçu le sang du crucifié. La tradition raconte que le vase sacré avait été une fois déjà retiré aux hommes indignes, mais que Dieu avait décidé de le remettre aux mains de quelques privilégiés qui, par leur pureté d'âme, avaient mérité cet honneur. C'est le retour du Saint-Graal sur la montagne des saints chevaliers, au milieu d'une troupe d'anges, que l'introduction de *Lohengrin* a tenté d'exprimer.

« Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré plonge dans les espaces infinis. Je vois se former peu à peu une apparition étrange, qui prend un corps, une figure. Cette apparition se précise davantage et la troupe miraculeuse des anges, portant au milieu d'eux la coupe sacrée, passe devant lui. Le saint cortège approche ; le cœur de l'élu de Dieu s'exalte, il s'élargit, il se dilate ; d'ineffables aspirations s'éveillent en lui ; il cède à une béatitude croissante en se trouvant toujours plus rapproché de la lumineuse apparition, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, il s'abîme dans une adoration extatique, comme si le monde entier avait soudainement disparu.

« Cependant le Saint-Graal répand ses bénédictions sur le saint en prières et le consacre chevalier. Puis les flammes brûlantes adoucissent progressivement leur éclat ; dans sa sainte allégresse, la troupe des anges, souriant à la terre qu'elle abandonne, regagne les célestes hauteurs. Elle a laissé le Saint-Graal à la garde des hommes purs, dans les cœurs desquels la divine liqueur s'est répandue, et l'auguste troupe s'évanouit dans les pro-

fondeurs de l'espace de la même manière qu'elle en était sortie. »

La phrase musicale choisie par Wagner est belle, mais courte. Écrite en quatre parties, elle est exécutée à l'aigu par les violons divisés. A ces quatre parties viennent s'en joindre d'autres, puis les instruments à vent entrent un à un et bientôt toutes les voix de l'orchestre, s'unissant dans un concert harmonieux, ondulent et s'établissent un moment dans le grave.

On remarque alors une base ascendante au-dessus de laquelle se forment et se résolvent alternativement des dissonnances qui attirent l'attention par la manière nouvelle dont elles sont amenées.

Puis les violons montent vers les hauteurs ; les contrebasses, les violoncelles se taisent, le silence se fait parmi les instruments à vent, et la suave mélodie, ramenée à son point de départ, s'exhale en sons aériens d'une douceur exquise. Je souhaiterais que ce bel adagio eût une expression moins féérique et plus religieuse.

A part cette réserve importante, je n'ai que des louanges à lui donner.

Le Réveil du matin et la Marche des fiançailles (surtout le chœur qui couronne ce fragment) produisent un excellent effet. Le chant final, souple, ample, noble, est accompagné par un trait de violon aboutissant toujours à un *mi bémol* qui vous entraîne en dépit de son calme apparent. Cela est admirablement réussi.

Je ne dois pas oublier l'Étoile du soir, jolie romance du *Tannhauser*, chantée aux deux dernières soirées et redemandée à grands cris.

J'arrive enfin au morceau destiné par l'auteur à clore cette intéressante séance et intitulé : *Musique de noces (Epithalame)*. Six mots suffiront pour vous en rendre compte : il vous éblouit, il vous transporte. Un vivat prolongé semble partir comme un éclair de l'orchestre

bondissant et les trombones unis aux basses font entendre un chant électrique. Le chœur des hommes et des femmes :

Conduits par nous,
Approchez-vous.....

interrompt à propos le bruit de la fête. La mélodie en est gracieuse, naïve, aimable et on écoute là des notes de hautbois dont le charme est irrésistible. L'auteur, presque sans que vous vous en aperceviez, vous a conduit en *la bémol*. Vous ne savez pas où il va ; mais lui, par un retour heureux, rentre inopinément en *sol* et revient au motif principal en y ajoutant des batteries de trompette, de cor, de clarinette qui ne permettent ni aux mains des exécutants ni à celles des auditeurs de rester en repos. De bruyants bravos accueillirent cette musique de noces qui vaut bien une contredanse et dont la dernière mesure surprit chacun à sa place.

Richard Wagner ne fait-il pas un usage immodéré de la sonorité en général et des trompettes en particulier ? L'imagination dans son œuvre ne joue-t-elle pas un rôle plus important que le sentiment ? Ne se complaît-il pas trop dans les régions aiguës et la constante acuité des sons ne fatigue-t-elle pas l'oreille ? A toutes ces questions je répondrai sans hésiter par une affirmation.

Mais on s'est plu à dénigrer les ouvrages de Wagner, et j'ai voulu, moi, en signaler surtout les beautés. La critique, c'est ma conviction, doit plutôt pécher par excès de bienveillance que par une sévérité outrée, et je ne suis pas assez blasé, d'ailleurs, pour que l'enthousiasme ne puisse faire vibrer aisément mon cœur.

A l'heure où je terminais ces pages, on m'apporte un écrit contre Wagner et la musique de l'avenir, ce que l'on appelle ordinairement un pamphlet...

— Eh bien ! pamphlet, lui demandai-je, que dis-tu ? — Moi ? Rien. « Tarte à la crême ! »

A partir de *Lohengrin*, Richard Wagner, je l'ai dit, rompit définitivement avec toutes les traditions du passé. Un peu italien dans *Rienzi*, un peu wébérien dans *Tannhauser;* appuyé d'un côté sur Gluck et de l'autre sur Beethoven, il voulut se séparer avec éclat de ses devanciers. Il y réussit. Nous voici en présence d'un nouvel idéal, d'un système longuement élaboré, d'une individualité développée par le travail et presque entièrement dépouillée de ce qui n'est pas elle.

Planant dans les régions supérieures où la pensée confine à l'infini, où les caractères deviennent des types, où les formes se spiritualisent, où toute la nature semble retourner à sa source, rentrer en Dieu, s'anéantir en lui et se confondre avec l'Être illimité au sein duquel elle disparaît. Richard Wagner ne voit plus que de loin l'humanité et la sphère qu'elle habite. Les aperçoit-il encore? On ne sait. Il réside seul, tout seul, dans un pays inconnu, presque inaccessible, créé par le rêve, par l'imagination, par l'aspiration, en dehors et indépendamment des conditions ordinaires de l'existence. Ses personnages, esprits ou fantômes, flottent çà et là comme des vapeurs légères, comme des apparences; les objets perdent leur aspect réel; la création superbe s'immatérialise, s'efface et disparaît soudain dans une nuit formidable ou dans une lumière fulgurante. Inutiles dans les ténèbres ou éblouis par la clarté, les yeux des simples mortels ne distinguent plus rien dans cette immensité où le temps a cessé de marquer les heures.

A de pareilles hauteurs l'esprit, s'il n'a pas le cœur pour compagnon, s'abîme dans la contemplation de la divinité ou dans la profondeur de sa propre pensée. Il oublie l'homme. Désormais étranger aux souffrances terrestres, il cesse d'y compatir; il devient ferme et dur comme le roc; on ne lui arracherait pas une plainte, pas une larme. Radieux, il ignore la compassion; orgueilleux, égoïste, ingrat, il renie le monde qui l'en-

fanta. C'est à peine si l'artiste qui l'écoute trop tourne alors un regard dédaigneux vers la planète sublunaire où reposent ses aïeux. Il y a là un danger. Comment l'artiste attirera-t-il à lui les masses s'il ne leur témoigne pas de sympathie, et comment leur en témoignera-t-il s'il ne les aime pas? A celui qui veut se rapprocher de la divinité et qui ne serait pas fâché de la remplacer, la puissance ne suffit pas; il lui faut encore l'amour, la charité, le sacrifice. L'amour, voilà le grand lien, le lien nécessaire. Oui, le dévouement à l'idée doit être accompagné du don de soi à la foule; sans cette double condition, nul ne parviendra jamais à l'émouvoir, à la transporter; nul ne sera suffisamment fort pour l'attirer dans ce vaste cercle où se meut la pensée. L'union de l'esprit et du cœur est donc indispensable à ceux qui prétendent moraliser, instruire, guider les peuples. Aussi commettra-t-on une grave erreur en s'imaginant que, dans les œuvres d'art et particulièrement dans celles qui sont écrites pour la scène, on peut s'adresser exclusivement à l'intelligence. Le théâtre est surtout de passion; son but est d'étudier l'homme tout entier : l'homme du passé, l'homme du présent, l'homme de l'avenir. Mais l'homme, quelles que soient ses destinées futures, sera toujours triple; il y aura toujours ses instincts, ses sentiments, ses facultés intellectuelles. Or, l'instinct est bon, le sentiment est bon, les facultés intellectuelles sont bonnes. Il n'y a rien à refaire à tout cela, et la mission du penseur ne consiste pas à recréer l'homme, elle consiste seulement à l'améliorer. L'art qui ne le présente pas sous ses aspects multiples paraît avec raison à quelques-uns incomplet, insuffisant; car s'il est utile de diriger le genre humain vers les hauteurs, de le soustraire à la sensualité qui engendre les Néron, les Messaline, les Vitellius; s'il est indispensable de le pousser dans la voie étroite et souvent douloureuse où marchent le bien, le beau, le vrai, et de développer ses aspirations,

il est dangereux de tourner toutes nos forces du côté de l'incréé. Ne demandons rien d'impossible, rien de contraire à la nature. Le mal, c'est ce qui s'oppose à la plénitude de notre existence. Ne méprisons pas la trinité de notre moi qui est peut être un reflet de la Trinité divine, bornons-nous à régler nos instincts, à dominer nos passions, à soumettre nos actes aux arrêts de l'intelligence, à nous rendre tributaires de notre volonté appliquée aux justes désirs. La plus stricte morale, je crois, n'exige pas davantage.

Si, détournant la vue des spéculations métaphysiques où se complaît Wagner qu'on n'appelle plus guère en France que Vagner, j'entre dans l'analyse du système wagnérien, je suis d'abord frappé de ce que ce système a de grandiose, de logique, de puissant. Je constate qu'il ne pouvait être conçu que par un philosophe érudit, par un poète, par un grand musicien, et qu'il a donné naissance à des partitions monumentales; je remarque qu'il est entièrement nouveau, qu'il captive l'attention malgré ses défectuosités, ses écarts, ses aberrations, qu'il intéresse, qu'il séduit le connaisseur, grâce à des moyens que la science et la raison acceptent d'emblée.

A partir de *Tristan et Yseult*, Wagner ne répète pour ainsi dire pas un mot dans le cours d'un ouvrage; les vers se succèdent comme dans une pièce déclamée, avec cette seule différence qu'ils ont pour commentateur les sons musicaux exclusivement destinés à en rendre la signification avec précision; Wagner, sauf exception, bannit les ensembles de ses derniers ouvrages; à peine confie-t-il de loin en loin, quelques mesures au chœur; les personnages s'écoutent et se répondent, ce qui est très poli; malheureusement cette politesse exclut les duos, les trios et le reste. Cette manière d'écrire l'opéra étant admise, la déclamation devait bientôt envahir les planches; le récitatif, mesuré ou non, allait y régner en souverain absolu. C'était inévitable et c'est ce qui est arrivé.

Wagner, renonçant aux formes anciennes et *n'en créant pas de nouvelles*, ses œuvres, où rien désormais n'avait plus ses limites naturelles, prirent l'aspect de longs récits où quelques rares motifs dont il tire, j'en conviens, de merveilleux effets, se développent rigoureusement, selon les besoins de la situation, des caractères, de la parole. Mais de cet amas un peu confus de notes, s'enlaçant comme des serpents, se confondant comme des rayons, se mêlant comme les eaux du fleuve, de cet océan d'harmonies rudes, terribles ou suaves, qui disent pourtant ce qu'elles doivent dire, ne sort, hélas ! aucun être vraiment vivant, palpable, ayant ses contours arrêtés, son allure franche, son action libre, spontanée ; il en surgit des apparitions qui se dégagent péniblement d'une sorte de milieu panthéistique pour tourbillonner follement dans la prairie, au clair de lune, ou pour s'envoler dans l'orbite terrestre, se fondre dans l'air et disparaître.

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses, a dit Victor Hugo ; on pourrait dire de Wagner qu'il ne voit jamais qu'un seul côté de l'homme, dont il voudrait faire un pur esprit. Je me trompe : Richard Wagner voit son semblable plongé dans la matière jusqu'aux reins, et portant ses regards au-dessous des étoiles ; mais il n'aperçoit pas la poitrine où se forment les liens qui nous rattachent et nous unissent à notre espèce.

D'ailleurs, une partition de Wagner choisie parmi celles qui succédèrent à *Lohengrin*, ressemble assez à un paysage sans premier plan. Toujours la perspective, toujours l'horizon ou la voie lactée. Nulle forme distincte. On ne peut toucher aucun objet, on ne peut en examiner aucun. Tout se dérobe dans l'ensemble. La nature procède-t-elle ainsi ? L'arbre qui me salue quand je passe, l'herbe qui m'enivre de son parfum quand je la froisse sous mes pieds, le petit oiseau qui m'interpelle aussitôt que je traverse les bois, la source qui me

parle et m'invite à m'asseoir près d'elle, mon chien qui me demande une caresse, la fleur dont la corolle cherche le jour, les montagnes aux cimes onduleuses et boisées, les rochers surmontés de ces aiguilles qu'on appelle des pins, toutes ces merveilles auxquelles Dieu prodigue la vie à divers degrés et sous divers modes n'ont-elles pas leurs formes particulières ? Comment, travaillant au rebours du Créateur, le compositeur, s'affranchissant des lois universelles, se dispenserait-il de donner, lui aussi, des formes spéciales aux différentes parties de son œuvre ? Pour rejeter les divisions connues de l'opéra il fallait leur en substituer d'autres. Je ne saurais admettre qu'il soit possible d'obliger le public à subir, trois heures durant, une sorte de déclamation notée, même exempte de monotonie, d'où toute mélodie, toute forme musicale a disparu. Qui donc s'absorberait indéfiniment devant les vagues de la mer venant se briser sur le rivage ?

Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de ma pensée : je ne demande nullement que le musicien accepte telle ou telle forme consacrée, que ses morceaux, par exemple, soient brodés sur le même patron comme des ariettes italiennes qui, malheureusement, lors de leur invasion en France, entraînèrent notre pays dans une fondrière d'où j'espère qu'il sortira victorieusement ; je demande seulement qu'on ne renonce pas à toute forme, que la conception de l'ensemble ne nuise pas aux détails, et que l'impénétrable forêt vierge où s'entrecroisent les végétaux qui en rendent l'accès impossible ne soit pas l'idéal de l'artiste. Emportez-moi dans l'azur, mais laissez-moi voir les astres.

Au surplus, le récitatif, si beau, si parfait qu'on l'imagine, le récitatif, même aidé et protégé par le développement logique des thèmes, suivant pas à pas, à l'orchestre, les phases du drame, le récitatif, dis-je, est-il l'unique mode de manifestation dont l'état des sons

dispose ? Si la musique ne s'affirme qu'incomplètement par la mélodie, gît-elle entièrement dans la déclamation ? Qui oserait le soutenir ? Les élans mélodiques furent, demeurent et seront éternellement, non seulement le cri de l'instinct et le coup d'aile de la pensée, mais encore l'expression la plus pénétrante des sentiments multiples qui enchantent ou tourmentent le cœur. Mais Wagner ne paraît pas beaucoup se soucier du cœur ; il a des attaches charnelles, des aspirations au spiritualisme transcendantal ; il relève du psychisme de quelque façon qu'on l'entende ; il lui manque ce *je sais bien quoi* que je trouve en ouvrant un tome de Molière, dans une de ces pièces où le pathétique du meilleur aloi se mêle inopinément à de comiques excentricités et où le rire s'étonne de verser une larme.

Le malade imaginaire Argan contrefait le mort pour éprouver sa famille. A l'arrivée de sa fille Angélique, la servante Toinette pousse des exclamations et pleure.

ANGÉLIQUE

Qu'as-tu, Toinette, et de quoi pleures-tu ?

TOINETTE

Hélas ! J'ai de tristes nouvelles à vous donner.

ANGÉLIQUE

Eh quoi ?

TOINETTE

Votre père est mort.

ANGÉLIQUE

Mon père est mort, Toinette ?

TOINETTE

Oui, vous le voyez là. Il vient de mourir tout à l'heure d'une faiblesse qui lui prit.

ANGÉLIQUE

O ciel! quelle infortune, quelle atteinte cruelle! Hélas! faut-il que je perde mon père, la seule chose qui me restait au monde; et qu'encore, par un surcroît de désespoir, je le perde dans un moment où il était irrité contre moi! Que deviendrai-je, malheureuse? et quelle consolation trouver après une si grande perte?

(*Survient l'amant d'Angélique, Cléante.*)

CLÉANTE

Qu'avez-vous donc, belle Angélique, et quel malheur pleurez-vous?

ANGÉLIQUE

Hélas! je pleure ce que dans la vie je pouvais perdre de plus cher et de plus précieux : je pleure la mort de mon père.

CLÉANTE

O ciel! quel accident! quel coup inopiné, hélas! après la demande que j'avais conjuré votre oncle de lui faire pour moi, je venais me présenter à lui et tâcher, par mes respectueuses prières, de disposer son cœur à vous accorder à mes vœux.

ANGÉLIQUE

Ah! Cléante, ne parlons plus de rien; laissons là toutes les pensées de mariage. Après la mort de mon père, je ne veux plus être du monde, et j'y renonce pour jamais; oui, mon père, si j'ai résisté tantôt à vos volontés, je veux suivre du moins une de vos intentions et réparer par là les chagrins que je m'accuse de vous avoir donnés. (*Se jetant à genoux.*) Souffrez, mon père, que je vous en donne ici ma parole et que je vous embrasse...

Ce style, je le sais, n'est pas très élevé; et cependant que d'âme en ce peu de mots. Observateur sagace, Molière fait taire ici son génie pour laisser parler la nature. Les paroles qu'il met dans la bouche d'Angélique sont des pleurs, rien de plus.

Dans un autre genre, l'auteur des *Feuilles d'Automne* écrivait naguère :

Il est si beau, l'enfant, avec son doux sourire,
Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
Ses pleurs vite apaisés,
Laissant errer sa vue étonnée et ravie ;
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie
Et sa bouche aux baisers !

Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Frères, parents, amis et mes ennemis même
Dans le mal triomphants,
De jamais voir, Seigneur, l'été sans fleurs vermeilles,
La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,
La maison sans enfants.

Wagner ignore ou feint d'ignorer ces émotions-là, je le plains.

Quand je songe à la fable des Deux Pigeons, au beau vers qui la termine et qui laisse dans le cœur et dans l'esprit un si mélancolique regret :

Ai-je passé le temps d'aimer !

Quand je relis, au dénouement du *Misanthrope*, le passage où Alceste, enfin édifié sur les procédés et la coquetterie, — j'ai failli écrire coquinerie, — de cette misérable Célimène, repousse avec indignation la main trompeuse qu'elle lui offrait pour aller, lui, l'amant trahi, s'ensevelir dans un désert,

« *Où d'être homme d'honneur on ait la liberté,* »

je ne puis m'empêcher de penser que les abstractions, les symbolismes, le rêve ne sauraient tenir lieu de choses vraies ; que les joies ressenties et les souffrances endurées sont un élément capital sinon le plus important de l'art, et que les cordes de la lyre sont précieuses qui vibrent au contact du cœur.

Dans un ordre d'idées différent, j'admire profondément ces lignes écloses sous la plume sympathique de Musset :

Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux,
Ses petits, affamés, courent sur le rivage
En le voyant de loin s'abattre sur les eaux.
Déjà, croyant saisir et partager leur proie,
Ils courent à leur père avec des cris de joie
En secouant leurs becs sur leurs goîtres hideux ;
Lui, gagnant à pas lents une roche élevée,
De son aile pendante abritant sa couvée,
Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux.
Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
En vain il a des mers fouillé la profondeur ;
L'Océan était vide et la plage déserte ;
Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime, il berce sa douleur ;
En regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.
Mais parfois au milieu du divin sacrifice,
Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant ;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu
Que les oiseaux de mer désertent le rivage
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.
Poëte, c'est ainsi que font les grands poëtes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps,
Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
Ressemblent la plupart à ceux des pélicans,
Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées,
De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur,
Ce n'est pas un concert à dilater le cœur ;
Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang.

Qui chante ainsi ? La Muse ; et le poëte répond :

J'ai vu le temps où ma jeunesse
Sur mes lèvres était sans cesse
Prête à chanter comme un oiseau,
Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

Je le répète : rien ne remplace de pareils accents ; tous les vrais poètes l'ont compris, tous les musiciens, Beethoven en tête, le comprirent également.

Cependant Charles Grandmougin, dans une vaillante brochure toute pleine d'excellentes appréciations dont je signale la valeur, semble faire un mérite à Richard Wagner de ce que je reproche au pionnier du mouvement musical en Allemagne.

« Wagner, dit-il, nous a transportés sans timidité « aucune dans le monde idéal de son théâtre, monde « étrangement merveilleux qui n'est point de cette « terre... »

Fort bien ; mais s'il faut du spiritualisme, il n'en faut cependant pas trop. Appuyez la vie sur la vie réelle, l'impossible sur le possible, le surhumain sur l'humain ; à cette condition, je vous laisserai vous égarer dans l'espace.

Analysant les tendances du compositeur il ajoute, page 45 :

« Wagner — étant, du reste, à la fois naturaliste et « mystique — ne pouvait avoir le tempérament religieux. « Naturaliste, il dérive de Weber, et l'on sait que la « musique de Weber a été plutôt inspirée par les « forêts que par les églises ; mystique, il s'est aban- « donné à toutes les extases et s'est complu dans les « visions les moins orthodoxes... »

Le naturalisme et le mysticisme sont en effet les deux pôles du talent de Wagner. Je me permettrai

cependant de présenter quelques objections à cet intéressant paragraphe.

Est-il exact de considérer Weber comme naturaliste? La contemplation des forêts et les inspirations nées de cette contemplation constituent-elles le naturalisme? Ne peut-on aimer la nature sans passer pour un panthéiste ou un athée? Weber est l'éloquent organe de la légende, de la superstition; mais cela implique-t-il chez lui l'absence de croyance?

N'aimait-il pas ardemment? Y a-t-il si loin de l'amour de la femme à l'amour de Dieu! et cet amour, s'il est sérieux, n'est-il pas le frère de la foi? Quant à Wagner, il me paraît au moins aussi féerique que mystique.

A propos d'une poésie passablement vaporeuse d'Edgar Poë, il dit encore faisant allusion à Wagner :

« Ainsi plus de culte de la matière. Nous avons « atteint le sommet merveilleux où réside la beauté « souveraine... C'est le platonisme le plus rayonnant; « c'est le spiritualisme dans toute sa puissance, c'est la « religion de l'amour; c'est la suppression du mauvais « désir... »

Le mauvais désir!... Qu'entend-on par là? Est-ce l'union des corps, sublime lorsque le cœur, l'esprit, l'âme toute entière sont d'accord et s'unissent dans un baiser?

Croissez et multipliez, disait Jéhovah; faudra-t-il désormais oublier cette parole et cessera-t-on, par hasard, d'observer la recommandation divine?

Et puis, la beauté souveraine réside-t-elle sur un sommet? Non, si souveraine signifie absolue. Cette beauté-là n'existe qu'en Dieu, et si elle pouvait être réalisée, elle s'évaporerait aussitôt, elle plongerait dans l'infini; or, que voulez-vous ajouter à l'infini dont vous émanez? Ce n'est pas pour vous absorber en lui, mais pour vous attirer à lui que l'Être suprême vous a créés.

Donc, jouissez de ce que vous possédez. Et puis encore, souffrez pour aimer, travaillez pour progresser, affirmez l'immortalité de l'âme pour espérer ; croyez en Dieu pour vouloir la sagesse et la justice et vivez votre triple vie physique, morale, intellectuelle que l'art a pour mission d'embellir, d'épurer, d'idéaliser.

Plus loin, à propos de Schumann et de Byron, je lis encore ceci :

Ces génies-là sont intimes ; ce qui domine en eux « c'est le cœur ; ce qu'ils chantent, c'est leur propre « existence. »

Cette dernière remarque me paraît juste en ce qui concerne Schumann ; mais Byron ! ! Quoi ! Celui qui conçut Caïn chanta-t-il uniquement sa propre existence ? N'a-t-il pas chanté l'existence de l'humanité ? de l'humanité semblable à un chêne gigantesque dont les innombrables rameaux couvrent le sol et dont les feuilles tombent et poussent sans cesse ? La toute-puissance de Jéhovah ne flotte-t-elle pas sur ce drame magnifique comme une lumière lointaine qui se retire déjà de la terre ?

Voyez ! là-haut l'Éternel ; ici-bas le serpent ; Satan, personnification du mal, rampe sur le globe qu'il doit corrompre et se dresse devant Caïn qu'il va perdre. Le ciel et l'enfer sont en présence. L'ange foudroyé fait naître en Caïn l'idée du néant en l'emportant à travers les azurs vers les plaines où la mort a passé. Caïn sait que ses parents, tombés du sein de Dieu, exilés à jamais du Paradis, lui ont ravi l'immortalité. Il lui faudra mourir ! Sa femme mourra, son fils mourra, tous mourront. O désespoir ! Effrayante perspective ! Affreuse destinée !

Caïn voulait se hisser à la hauteur des esprits... il n'est que poussière !

Le deuxième acte du drame est presqu'entièrement consacré à la discussion des questions les plus élevées :

cependant Byron sentant bien que le théâtre ne saurait subsister dans les champs de la métaphysique ramène Satan et Caïn sur la planète où le futur fratricide répandra le sang humain pour la première fois.

Horreur ! Abel ! Abel est couché là, tout sanglant, sans vie ; sa sœur, sa femme, l'aperçoit, et folle, éperdue, la pâleur au front, l'angoisse dans l'âme, tremblant de tous ses membres et se tordant les bras, elle pousse un cri sublime :

Adam! Eve, venez! la mort est dans le monde!

Voilà le beau, le grand, le vrai ; voilà la créature telle que l'a faite le Créateur ; la voilà succombant aux passions, vouée à toutes les misères, livrée au trépas, terme suprême de ses maux terrestres, et se débattant entre deux forces contraires. C'est bien elle, je la connais. Elle écoute les voix qui l'appellent aux gouffres inconnus ; l'abîme est sous ses pieds, l'abîme est sur sa tête, l'infini l'entoure ; que va-t-elle devenir ? Liée à la matière qui veut l'absorber, harcelée par le mensonge qui tente de la ravir à Dieu, conviée aux célestes joies par la vérité, descendra-t-elle, restera-t-elle sur cette échelle immense où elle occupe un imperceptible échelon ? Elle hésite... Malheur ! Ne craignez rien ! Satan n'est qu'une fiction, le mal n'est que la négative du bien. L'humanité porte en elle deux lumières : le cœur, l'esprit ; ces deux lumières dissiperont enfin les ténèbres. Seulement, que le génie ne les sépare pas ! qu'il les unisse, au contraire, et qu'il oblige leurs rayons à se projeter sur le même but. Ne vantons pas outre mesure les compositeurs bâtis en fer et en marbre (expression appliquée à Richard Wagner). — et souhaitons qu'ils mêlent toujours les clartés du sentiment à celles de l'intelligence. Quelque soit le mérite du chantre allemand, ne préférons pas Wagner à Beethoven, au-dessus duquel il n'y a rien ; rappelons-nous la sym-

phonie héroïque qui dit : Patrie, combats, gloire, clémence après la victoire ; rappelons-nous la symphonie pastorale qui dit : Nature, éternité ; la septième symphonie qui dit : Bonheur et désespoir ; la neuvième qui dit : Fraternité. Rappelons-nous que les principaux ouvrages de Beethoven gardent l'empreinte d'un idéal puissant et que, pareils à l'âme de cet artiste jusqu'à présent sans rival (1), ils ont en eux l'infini.

Beethoven n'est ni superstitieux ni mystique, il observe la création qui lui suscite des idées, il étudie l'humanité qu'il croit destinée à progresser indéfiniment, au sein de l'univers, il écoute ce langage mystérieux du vrai, il n'élimine de son œuvre ni Dieu, ni la nature, ni l'homme ; quant à ce dernier, qu'il rêve viril, aimant et sage, il ne le prive d'aucune de ses énergies, il ne lui enlève pas ce qu'il a de meilleur, il ne le châtre pas, il le montre tel qu'il le souhaite, dominant ses sens, s'assujettissant à la raison, ayant la foi, travaillant à déblayer le présent des passions dangereuses, ces mauvaises herbes, s'appliquant à marcher vers un avenir meilleur, unissant de loin les temps futurs où la joie ouvrant ses ailes abritera le monde émerveillé, où les cœurs battront à l'unisson, où les esprits, préoccupés du bien de tous, seront comme les différents sons d'un accord prodigieux ; il ne s'absorbe pas dans une contemplation aride, infructueuse, inutile ; trait d'union entre le créé et l'incréé, il éveille autour de lui, avec tous les instincts supérieurs, avec tous les nobles sentiments, avec toutes les pensées élevées, toutes les aspirations légitimes, une inaltérable et sympathique admiration. On dirait qu'il a pressenti cette belle pensée empruntée à un philosophe qui a su y conformer sa vie, Charles Fauvety : « La solidarité n'existerait pas entre les membres de l'humanité et la religion serait un

(1) Il s'agit ici du symphoniste.

vain mot, si les hommes pouvaient s'améliorer, se sauver, se diviniser les uns sans les autres. » Parole juste et profonde que feront bien de méditer nos prophètes d'aujourd'hui et nos dieux de demain.

Si je pénétrais dans la vie intime de Wagner, j'y trouverais, je crois, l'explication de sa musique. Pénétrons-y.

L'illustre auteur de *Lohengrin* appartient à cette catégorie de républicains farouches, dont les événements maîtrisent les opinions, les modifient, les dirigent et, en un mot, les caméléonnent, passez-moi la création de ce nouveau verbe. Fort bien avec le roi de Saxe, à l'époque où fut représenté *Rienzi*, Wagner s'aperçut soudain, c'était la vérité en 1848, que le peuple a du bon. Les Saxons ayant traité leur prince comme les Français avaient traité le leur, Wagner afficha les idées les plus avancées ; c'était imprudent. Le roi, rentré en grâce auprès de ses sujets, s'empressa d'exiler Wagner, sous prétexte que cet artiste était un peu versatile. Wagner, obéissant à un sentiment de dignité que tout le monde approuvera, n'adressa pas le moindre reproche au maître ingrat qui lui devait *Rienzi* et il se retira en Suisse, avec l'intention formelle de ne plus jouer avec la politique. Donc, et après s'être suffisamment repenti, il vint en France, réclamer la protection de l'empereur, qui la lui accorda. Si bien que notre démocrate put glisser sur une pente douce entre deux haies de grands personnages, jusqu'en Bavière où le meilleur accueil lui était réservé.

Devenu le favori du roi de ce gentil royaume dont les pantins sont si justement célèbres, il sentit son républicanisme faiblir, s'effacer, s'annihiler en quelque sorte devant la bienveillance du jeune monarque, et il se réveilla un beau matin, lui, Wagner, presque aussi bon royaliste que les royalistes pur sang. Il composa en l'honneur de son royal ami des vers à rimes riches,

dont il étudia les nombreux modèles ici-même, au temps où son esprit dominateur cherchait encore sa voie, où l'Allemagne rimait à peine.

Efficacement et spirituellement protégé jadis par la princesse de Metternich, dont la férocité républicaine n'est pas encore constatée, il obtint de faire représenter *Tannhauser* à l'Opéra, entre le moment où éclatèrent les événements du Mexique et le jour où l'empereur des Français rendit son épée au roi de Prusse. Napoléon III n'était pas musicien ; guidé dans ses appréciations musicales par l'ingénieuse ambassadrice d'Autriche, il fit un acte d'autorité louable en ordonnant la représentation de *Tannhauser* qui succomba sous les efforts d'une puissante et ridicule cabale. La chute fut complète. Il fallait désormais que Wagner montât à l'assaut de cette grande scène lyrique si critiquée par certains maîtres ultramontains et transrhénans qui nous l'envient, qui brûlent de l'aborder, et qui, les yeux constamment tournés vers elle, exécutent avec ensemble des variations sur le thème :

« Ils sont trop verts !... »

La France n'était pour rien dans l'insuccès factice de *Tannhauser ;* Paris s'étonna qu'une petite coterie turbulente, plus sensible aux ronds de jambe qu'à la musique, le privât de juger en dernier ressort un opéra déjà populaire ailleurs. Au surplus, la mésaventure de Wagner se changea en triomphe. Une bonne partie de la presse française s'indigna de voir méconnaître ainsi les devoirs de l'hospitalité et les droits du talent, et Wagner, largement vengé de cet échec immérité, par l'opinion hautement proclamée de juges compétents, indépendants, put songer à reprendre une revanche éclatante. Napoléon tomba et s'effaça ; la France trahie, livrée, mais non vaincue, perdit des milliards ; ses monuments s'en allèrent en fumée ; on

pouvait la croire perdue... Wagner crut le moment propice pour attaquer violemment celle qui l'hébergea, et à laquelle il doit une partie de sa célébrité et de sa gloire.

L'inconstance de Wagner en matières politiques fut-elle compensée par la sûreté des relations sociales? Non!... Elles eurent les mêmes défaillances. . . . .

. . . . . .

CONCLUSION

J'ai expliqué comment Wagner, poursuivant logiquement le développement de son système, était arrivé, par son penchant naturel, à mettre le chant à l'orchestre et le récitatif mesuré ou non, sur la scène; comment il avait été amené à retrancher presque absolument les ensembles, à les remplacer par une déclamation à peu près perpétuelle et à ressasser, trois ou quatre heures durant, une demi-douzaine de motifs, lesquels, revenant avec une persistance désespérante, finissent par fatiguer les auditeurs les mieux disposés. Je ne parle pas des fanatiques: ceux-là trouvent toujours admirable le maître qui les subjugue; le sens critique, à son égard, leur fait complètement défaut et ils s'arrangent, sciemment ou inconsciemment, de manière à ne plus apercevoir qu'un point dans le vaste champ de l'art, condamnant sans examen tout ce qui sort du centre lumineux qui les éblouit.

Malgré leurs défauts, les compositeurs, les poètes, les artistes illustres n'ont jamais manqué (de leur vivant, comme Wagner, ou après leur mort, comme Shakespeare) de ces adeptes forcenés, prêts à briser les idoles des autres au bénéfice de la leur. Les génies causent de ces enivrements. A un moment donné, on ne veut pas voir les barbaries de Shakespeare, les

excentricités de Berlioz, l'aridité de ce réactionnaire en matière de combinaisons : Bach ; les pasquinades de Rossini, l'insuffisance de Mozart lorsqu'il s'agit des sublimes efforts dramatiques, l'absence de sonorité dans les œuvres orchestrales de Schuman, la faiblesse relative de l'idée chez Mendelssohn.

Aujourd'hui, certains esprits, d'ailleurs distingués, considèrent Wagner comme indispensable ; ces excellents juges, partiaux au nom de la justice, le voient debout sur les ruines du vieux et du jeune monde musical dominant les Beethoven, les Gluck, les Berlioz et remplaçant *ad vitam æternam* les chants sublimes par la déclamation notée et quelquefois hurlée.

Sans examiner un à un les sujets insignifiants traités par Wagner, sans aborder la grande question de l'art dramatique, sans me demander ce que deviendra le drame lyrique privé de situations intéressantes, amputé de chants radieux placés où ils doivent l'être, je veux dire dans la bouche des chanteurs, j'ose affirmer que, même en se plaçant uniquement au point de vue musical, — ce qui me paraît impossible en France, — notre public repousserait de toutes ses forces des œuvres dont le mérite cependant est évident.

Les Maîtres chanteurs, bien qu'il ne soit pas possible de les mettre au rang des ouvrages les plus élevés de Wagner, pourraient peut-être trouver grâce ici à la représentation, n'était la donnée absolument inacceptable du poème. Même en Allemagne, où les librettistes n'entendent pas toujours merveilleusement le théâtre, elle est considérée comme inadmissible, j'allais écrire insupportable, ce qui serait le mot propre.

Et pourtant que de belles choses dans les *Maîtres chanteurs !* Le final du premier acte, le chant de Walther, la valse, sont autant de pages belles ou ravissantes.

Parsifal m'inspire des réflexions analogues. Le

héros de la pièce, espèce d'innocent, obéissant aveuglément à un pouvoir occulte, manque précisément de ce qui constitue les héros. Poussé, il va. Il arrive aussi. Mais où est l'intérêt ?

L'intérêt réside uniquement dans la musique. A la représentation cela ne suffit pas.

Maintenant et pour ne pas ressembler aux admirateurs exclusifs de Wagner, j'affirmerai de nouveau le superbe talent du maître. Nul ne place mieux la note voulue sur le mot, nul n'instrumente avec plus de maëstria. Wagner trouve précisément les chants qui conviennent à ses personnages, à leurs caractères, à leurs passions ; il sait à merveille transformer l'idée musicale selon les situations et les revêtir, au moyen de certaines harmonies, de mille détails heureux, de nuances propres à exprimer leurs sentiments, leurs aspirations, leurs pensées secrètes.

Son œuvre, depuis l'époque où il composa *Tristan et Yseult*, jusqu'au jour où il acheva *Parsifal*, est d'une homogénéité parfaite. Pendant cette longue période, il reste individuel et s'affirme avec une constante puissance. J'aime son génie, j'apprécie en lui le travailleur, j'admire les efforts de sa volonté persévérante appliquée à un but dont personne ne niera la noblesse ni la grandeur, et si je pouvais louer la bonté de son cœur, la générosité de son âme, et trouver dans ses travaux pleins de beautés fulgurantes ou ténébreuses, les accents vraiment humains qui s'exhalent de certaines lyres, je le placerais à côté du géant Beethoven, dont la voix colossale parle à Dieu de l'homme et à l'homme de Dieu, leur donnant pour lien éternel la nature immense.

VIII

PATRIOTISME

Il est de mode aujourd'hui, en Italie, en Allemagne et ailleurs, d'attaquer violemment la France. Voyons si elle mérite tout le mal qu'on dit d'elle.

Appuyée aux Alpes et aux Pyrénées qui lui versent leur fraîcheur et leur ombre, côtoyant le Rhin où se croisèrent jadis tant de peuples, le Rhin, qui s'étendait hier encore comme un éternel trait d'union entre deux nations amies et dont les flots verts racontent une si prodigieuse quantité d'histoires merveilleuses, la France entend, à l'ouest, mugir l'Océan sévère et formidable, tandis que la Méditerranée, s'enflant sous le soleil méridional, la berce amoureusement. De hautes montagnes l'accidentent, de beaux fleuves l'arrosent, cinq mille cours d'eau la fertilisent; des ports, des canaux l'embellisent et la servent ; la Seine, la Garonne, la Loire coulent paisiblement entre leurs rives pittoresques et charmantes ; après avoir mêlé ses eaux jaunes aux eaux bleues du lac Léman, le Rhône s'introduit dans le Lyonnais dont il abreuve la capitale, forme tout à coup un coude et roule en grondant jusqu'au golfe de Lion. Au nord, pousse le houblon ; la vigne croît presque partout, étalant çà et là, parmi ses larges feuilles devenues rares par les soins du vigneron, ses grappes de couleurs variées ; au midi, l'olivier montre ses formes maigres et son pâle feuillage ; la Normandie offre de joyeux pâturages où bêtes et gens se plongent jusqu'au

ventre, et elle attire les regards du voyageur par ses arbres chargés de pommes aux teintes chaleureuses ; l'Auvergne s'enorgueillit de ses volcans éteints ; le Dauphiné se glorifie de ses merveilles ; la Touraine cultive des fruits incomparables ; le chasselas de Fontainebleau mûrit à la grande satisfaction des gourmets ; chaque département, chaque ville a ses produits particuliers, j'allais dire exceptionnels ; dans la Beauce, dans le Loiret et ailleurs, un homme de haute taille peut se tenir debout dans les blés, sans qu'on le voie ; couverte de houx et de bruyère, la Bretagne dresse et glorifie ses pierres druidiques si recherchées par les curieux et les antiquaires. Loc Maria, Ker et Carnac sont peuplés de ces monuments étranges où les savants espèrent toujours découvrir des inscriptions absentes ; les korrigans, les courils, les fées fréquentent l'âpre et superstitieuse contrées dont les fils, mêlant le druidisme au catholicisme, prennent les vagues corps à corps et arrêtent le poisson au passage ; Bordeaux, Morlaix, le Havre, Marseille retentissent des cris des matelots, se réjouissent à la vue des mâts et envoient leurs bateaux dans le monde entier ; la Champagne donne sa mousse ; le Berry ses moutons, ses pralines, ses épices ; Chartres, Amiens, Toulouse vantent leurs pâtés ; les poulardes du Mans ont bien leur mérite, et l'on n'a rien à dire des rillettes de Tours, non plus que des confitures de Bar ; le département de l'Isère possède un couvent fondé au onzième siècle par Saint Bruno, couvent dont les habitants, voués au mutisme et à la vie contemplative, ne dédaignent pourtant ni le commerce ni l'industrie et composent des liqueurs qui leur rapportent de grandes richesses :

> Dieu prodigue ses biens
> A ceux qui font vœu d'être siens.

Dénigrera-t-on les poires de Saint-Germain, les pêches de Montreuil, les pruneaux d'Agen ? portera-t-on des

accusations graves contre les haricots de Soissons? se plaindra-t-on des truffes du Périgord et faut-il en vouloir à ceux qui les enlèvent aux cochons pour les livrer aux amateurs?

En énumérant toutes ces bonnes choses, le nom de Brillat-Savarin me revient à la mémoire, et je me rappelle cet aphorisme :

« L'homme mange, l'homme d'esprit seul sait manger. »

Or, et sans vouloir faire tort à qui que ce soit, on sait manger en France.

On y sait travailler aussi.

Voyez plutôt :

Dès l'aube, la ferme ouvre portes et fenêtres. Quadrupèdes, gallinacés, fermier et fermière prennent l'air au gloussement des poules, au grognement des porcs qui, la queue tortillée, s'élancent par petits bonds jusqu'au fumier; les chevaux hennissent et piaffent à l'écurie; le laboureur, sa pipe ou quelque vieil air à la bouche, court aux champs et guide les grands bœufs à travers la terre remuée pour y tracer des sillons; les fabriques, les usines, les forges bourdonnent, vibrent, éclatent. D'un bout à l'autre du pays, le travail sonne sa grande fanfare retentissante. Quel entrain! quel cœur! quelle inépuisable gaîté! quel courage! Comme tout va vite et bien! Et comme, sur tous les points du territoire, le paysan, l'ouvrier, le commerçant, l'artiste, le savant, œil vif, démarche prompte, sourire aux lèvres, pensée au front, supportent philosophiquement le rude labeur et la lutte! La poétique Provence cultive le mûrier, élève le ver-à-soie, expédie ses cocons; Lyon fabrique de magnifiques étoffes; Aubusson, Beauvais, les Gobelins fournissent leurs tapis et leurs inimitables tapisseries, Elbeuf, Louviers, leurs draps; Roubaix est fier de son puits artésien qui verse de l'eau à toute la ville; Tourcoing de ses filatures si florissantes, Amiens

de ses velours, Saint-Etienne de ses rubans, Sèvres de ses porcelaines.

Hélas ! je n'ai pas d'ailes ; mais la pensée en a. Je plane en esprit au-dessus de la France. Voilà des châteaux, des palais, des cathédrales qui s'élèvent partout majestueusement pour attester le génie de la nation. Voici Rouen qui possède trois églises d'une rare beauté; voici Lisieux, Coutances, Caen, Bayeux qui en ont de ravissantes ; Amiens, Chartres, Orléans prisent avec raison les leurs ; la ville où je suis né, Bourges, l'ancienne capitale du Berri... et de la force d'inertie, Bourges, assez mal bâtie au confluent de l'Auron et de l'Yèvre, pittoresque cependant avec ses vieilles rues ; Bourges, cité arriérée qui porte un âne dans ses armes et qui cache (est-ce un emblème) d'excellentes et superbes écrevisses dans une de ses rivières, Bourges célèbre la magnifique cathédrale gothique et le bel Hôtel de ville autrefois habité par l'argentier du roi, Jacques Cœur, si riche, si riche, qu'il pouvait faire paver son habitation en écus de six francs ; si riche que Charles VII, ingrat envers lui comme envers Jeanne d'Arc, consentit à le laisser persécuter ; si riche *que les courtisans, ces brigands chamarrés et dorés*, voulurent le jeter en prison pour se partager ses biens (*ils n'en font jamais d'autres !*) ; si riche enfin qu'il dut songer à s'évader. Jacques Cœur alors fit ferrer un âne à l'envers et s'échappa, dit-on, par les caves de l'Hôtel de Ville, puis par un souterrain long de dix lieues avec lequel communiquaient ces caves. Après avoir passé plusieurs heures dans les ténèbres, il revit le ciel à Sancerre où il arriva pendant que le prince Charles et sa cour s'engraissaient *honteusement* de ses dépouilles.

La cathédrale de Rodez m'invite à ne pas l'oublier, celle d'Auch me montre ses stalles sculptées et me rappelle que Napoléon, en vrai conquérant qu'il était, voulait les lui ravir pour les transporter à Notre-Dame.

A l'entrée de la vallée de Saint-Amarin voici Thann, avec son adorable petite église adossée en quelque sorte à la montagne et construite dans un site splendide, comme si l'architecte eût voulu prouver que l'art sait lutter avec la nature et qu'il peut, à l'occasion, absorber toute l'âme humaine. Je passe sans m'y arrêter devant Strasbourg et Metz, nous y reviendrons.

Et maintenant, laissez-moi monter un instant sur une des collines qui environnent notre capitale et permettez-moi de contempler la ville unique, la ville universelle, Paris !

Paris avec ses rues, ses places, ses squares, ses boulevards, ses ponts, ses jardins, ses promenades incessamment arpentées par les peuples qui fourmillent sur le globe et qui viennent mêler leurs pas à nos pas, leurs idées à nos idées, leurs mains à nos mains ! Paris avec ses monuments, ses théâtres, ses cirques, ses écoles, ses trente-huit bibliothèques dont une seule, la bibliothèque nationale, comptait naguère au moins quinze cents mille volumes, quatre-vingt mille manuscrits, un million d'estampes et cent cinquante mille médailles (aujourd'hui ces chiffres sont dépassés) ; Paris, avec ses vingt musées, ses académies, ses institutions, ses sociétés savantes, ses trente-cinq écoles de beaux-arts ; Paris, enfin ! Qu'il me soit permis de jeter un regard profond sur cette métropole de l'intelligence où se heurtent et se combattent tant d'intérêts divers, tant de passions bonnes et mauvaises, tant de pensées basses ou sublimes ; où se coudoient toutes les misères et toutes les splendeurs ; où la sensualité essaie de s'élever jusqu'au cœur pour le perdre, jusqu'au cerveau pour le dévorer, jusqu'à l'âme pour l'anéantir. Si les vices qui pullulent partout où il y a des hommes, grouillent également à Paris, Paris, du moins, a des vertus, des qualités qui lui sont propres et au nombre desquelles je remarque l'amour du progrès, le dévouement à l'idée, l'ardeur au

travail, une certaine habileté gracieuse empreinte dans les choses qu'il façonne, qu'il confectionne, qu'il exécute et dans la manière dont il les expose. Paris est doué d'une aptitude particulière : il devine ; en outre il a du flair, de l'esprit ; son instinct le trompe rarement, il perce tout à jour ; ses yeux, constamment ouverts, envisagent rapidement les questions sous tous leurs aspects, il déshabille vite les systèmes, il leur enlève légèrement les vêtements sous lesquels ils dissimulent leurs difformités, puis il dit à celui-ci : « Tu es borgne », à celui-là : « Tu es bossu », à cet autre : « Tu es bancal » ; il est impitoyable pour la vanité sotte ; la fine raillerie, voilà son arme ; il est essentiellement bon, confiant, brave, généreux, vif, brillant, plein de verve, affable, hospitalier, bienveillant ; il ne connaît pas la rancune ; il pardonne volontiers, trop volontiers peut-être ; il examine les causes en dernier ressort et la civilisation européenne, en général, ne casse pas ses arrêts. Sa voix éclatante retentit dans une multitude de revues, de journaux, d'opuscules, de livres qui s'éparpillent par toute la terre. Il est impossible d'errer pendant dix minutes dans Paris sans rencontrer quelque magnificence, quelque souvenir digne d'attention, sans lire au coin des rues quelque nom cher à l'humanité. Marchez et lisez. Quels hommes, quels travaux ces voies étroites ou larges, tortueuses ou droites, vous rappellent ! Regardez : Montesquieu, Biot, Racine, La Bruyère, La Rochefoucauld, Condorcet qui affirme la perfectibilité indéfinie de l'homme, le fameux Dupuytren, le physiologiste Bichat, mort à trente et un an comme Schubert ; Buffon, l'observateur, l'ami, l'historien sagace des animaux ; Monsigny, musicien original, connu surtout par un charmant ouvrage : *Le déserteur ;* un médecin devenu architecte, Claude Perrault ; le vieil Ambroise Paré, père de la chirurgie française et chirurgien ordinaire de quatre rois : Henri II, François II, Charles IX et

Henri III, *princes dont la divine Providence, qui n'a sans doute pas plus de haine pour les protestants que pour les catholiques, aurait bien dû nous priver;* Vincent de Paul, un véritable saint, à l'instigation duquel se forma la belle institution des *Sœurs de la Charité* et auquel on doit, indépendamment de la Salpétrière, l'établissement des Enfants trouvés; Jacquard, inventeur du métier à tisser; Colbert, fondateur de l'Académie des inscriptions, de l'Académie des sciences, de l'Académie d'architecture et créateur de l'Observatoire où furent appelés Cassini et Huyghens et où les Arago, les Emmanuel, les Faye, devaient venir étudier le ciel; Georges Cuvier qui découvrit la loi de corrélation des formes; Nicolas Dalayrac, compositeur de *Picaros et Diégo, Adolphe et Clara, Gulistan, Maison à vendre,* et surtout de *Nina ou la folle par amour,* ouvrages qui l'ont rendu célèbre. Lisez, lisez encore. Voilà Béranger, d'Aguesseau, Bourdaloue, Vaucanson; je n'en finirais pas si je voulais les nommer tous.

En 1833, Paris publia trois cents journaux; en 1832, on ne vit pas paraître moins de 5,760 livres. C'est beau, n'est-ce pas? Si cependant nous ajoutions foi à ce que disent certaines gens qui se prétendent bien renseignés, nous serions fort méprisables. A en croire ces gens-là, nous ne lisons rien, nous n'étudions rien, nous ne savons rien. Paris n'est qu'une taupinière, une Babylone, un éternel foyer de révolutions bon à détruire. Si l'on y vient, c'est par condescendance; si l'on y reste, c'est pour se vautrer dans la débauche; si l'on s'y établit, c'est pour y amasser en peu de temps beaucoup d'argent (de notre argent, s'il vous plaît), si, après y avoir fait fortune, on s'y fixe définitivement, c'est par habitude. On pense nous faire beaucoup d'honneur en venant goûter nos vins et notre cuisine, écarquiller les yeux devant nos monuments et devant nos tableaux, ouvrir les oreilles dans nos salles de spectacle et rire au contact de ce détes-

table esprit gaulois célèbre dans le monde entier on ne sait pourquoi. On nous reproche de croire à l'avenir de notre langue, à sa clarté, à la variété savante de ses formes. — Comment, nous crie-t-on, pouvez-vous accorder de la valeur à ce vilain patois, sous prétexte que les Ronsard, les Malherbe, les Corneille, les la Fontaine, les Molière, les Bossuet, les Rousseau, les Voltaire, les Beaumarchais, les Chateaubriand, les Sand, les Augustin Thierry, les Michelet, mille autres ont su s'en servir assez convenablement?

Quoi! vous osez vous prendre pour des savants parce que le hasard fit naître chez vous Descartes, Favart, Ampère, Gay-Lussac, Buffon, Lavoisier, de Jussieu, Laplace, Tournefort, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire?

Vous imaginez-vous avoir quelque teinture de philosophie quand vous ne pouvez citer que Rabelais, Montaigne, Descartes, Pascal, Fénelon, Bayle, d'Alembert, Condorcet, Voltaire, d'autres encore qui ne valent pas mieux? Vous comptez Jean Goujon, Germain Pilon, Pierre Lescot, Puget, Perrault, Philibert Delorme, Pigalle, Houdon parmi vos architectes et vos sculpteurs; Le Brun, Lesueur, Le Poussin, Greuze, Watteau, Chardin, Boucher, David parmi vos peintres, Robert Estienne parmi vos imprimeurs : la belle affaire! Vous devriez rougir du rôle que les arts jouent chez vous au XIXe siècle; qu'est-ce qu'un Ingres, un Delacroix, un Corot, un Rousseau, un Troyon, un Courbet? Le *Départ des Volontaires* vaut-il la peine qu'on s'arrête devant l'Arc-de-Triomphe? Faut-il prendre Etex, David d'Angers, Rude, Barye, au sérieux? En musique, vous avez toujours été d'une pauvreté désespérante : Campra, Méhul, Berton, Boieldieu, Lesueur, Hérold, Auber, Halévy, Kreutzer, Berlioz, Félicien David, Gounod le prouvent assez.

Les juges compétents qui nous traitent ainsi admi-

rent Shakespeare, Gœthe, Dante, qu'ils ne comprennent pas toujours ; mais Hugo ? fi donc ! Celui-ci ne plane pas dans une sphère aussi élevée selon eux ; ils le toisent de haut en bas avec une mine dédaigneuse ; ils sont si grands ! il est si petit ! Puis lorsqu'un rieur s'avise de leur démontrer par A plus B que ce sont des cuistres, ils ouvrent la bouche pour lui crier comme Oronte à Alceste :

« Croyez-vous donc avoir tant d'esprit en partage ?

— Mais oui, » répond le rieur ; et il a raison.

Je m'attends à une objection. Trouvez-vous la France sans défaut, me dira-t-on ? Non certes, répondrai-je loyalement ; mais nos voisines, les nations européennes, sont-elles parfaites ? Quoi qu'il en soit, ne médisons pas de la France, ne la calomnions pas ; ceux qui nous jalousent s'acquitteront bien tout seuls de cette besogne.

En somme, la France traite-t-elle plus mal ses génies que les étrangers ne traitent les leurs ? Si Bernard Palissy passa les cinq dernières années de sa noble existence en prison, si le peuple, induit en erreur, dansa sur la tombe de Colbert et jeta des pierres au cercueil de Molière, Dante et Machiavel ne furent-ils pas exilés ? Cervantès Saavedra, qui se battit comme un lion à la bataille de Lépante et qui écrivit *Don Quichotte*, ne mourut-il pas à Madrid, méconnu, accablé d'infirmités, misérable ?...

Christophe Colomb, chargé de fers ne fut-il pas jeté au cachot par Ferdinand et Isabelle, de catholique mémoire ? L'Autriche sait-elle où gît le corps du pauvre Haydn ? Beethoven, traité de fou, n'était-il pas un objet de moquerie ? Miskiewiecz, poète coupable d'aimer sa patrie, ne dut-il pas chercher un refuge en France ? Milton, emprisonné comme régicide, ne s'éteignit-il pas dans l'oubli, dans le besoin, et ne fallut-il pas qu'Addison, dans le *Spectateur*, apprît un matin à

l'Angleterre qu'elle avait perdu en Milton, depuis une vingtaine d'années déjà, un poète sublime ?

S'il me prenait fantaisie d'ajouter à ces exemples douloureux des exemples grotesques, n'aurais-je pas l'embarras du choix ? L'ingratitude et la stupidité des hommes cessent-elle d'exister aussitôt qu'on a passé nos frontières ? Examinons.

Grétry compose *le Huron, Guillaume Tell, Zemir et Azor*, *le Tableau parlant*, *l'Amant jaloux*, *la Caravane*, *Panurge*, *Richard Cœur de lion* ; il acquiert chez nous une grande réputation et une petite fortune, il achète à Montmorency l'ermitage habité jadis par Jean-Jacques Rousseau, il y réside, il y meurt.

Le neveu de Grétry se souvient de la ville où son oncle est né ; il pense que les concitoyens du défunt recevront avec gratitude le cœur d'où sont sorties tant de fraîches et spirituelles mélodies ; il offre ce cœur à peine refroidi à la ville de Liège et on s'empresse de lui répondre ces lignes significatives :

« Monsieur, la ville de Liège vous remercie de votre présent, envoyez-nous-le par les Messageries, franc de port. »

Cette réponse me paraît idéale. Vraiment, on n'accusera jamais ceux qui l'ont rédigée — (ils étaient certainement plusieurs pour peser tous les mots d'une pareille lettre) — d'avoir agi sans réflexion, sans mesure, à la légère. Ils se sont dit : Diable, diable ! n'allons pas nous engager étourdiment dans une affaire qui pourrait nous coûter gros, et si nous nous obligeons, par respect humain, à recevoir le cœur de Grétry, dont nous n'avions que faire, ne nous exposons pas à débourser des sommes folles. Remercions pour la forme, mais prenons nos précautions. Pas de prodigalités ! — Et pleins de ces sages pensées, ils firent écrire par un lettré de l'endroit le fameux : *franc de port* qui méritait assurément de passer à la postérité. Franc de port ! quel

style ! Ces trois mots qui n'ont l'air de rien, au premier abord, valent à eux seuls tous les opéras de Grétry. L'entente des affaires, l'ordre, l'économie, une foule de vertus domestiques se révèlent dans *franc de port*. Il s'y cache, au contraire, un certain dégagement des choses de ce monde, un grain de philosophie qu'on n'a peut-être pas suffisamment remarqué. J'aime beaucoup aussi : « Envoyez-nous-le par les Messageries. » On ne rencontre pas là de ces phrases sentimentales, inutiles, oiseuses, semblables à celles qui se trouvent dans d'autres lettres. C'est net, clair, complet. Envoyez-nous-le par les Messageries, comme qui dirait : Mettez le paquet à la diligence, tout simplement.

Les derniers évènements ont creusé un abîme entre les Allemands et les Français. Cela ne m'empêche pas, — on en a eu la preuve, — de rendre justice à l'Allemagne, dont j'apprécie et dont j'interprète de mon mieux la musique digne, grandiose, élevée, forte, passionnée, toute palpitante de sentiments énergiques, toute débordante de sève.

La critique vit d'impartialité ; j'oublierai donc la guerre inique, préparée dès longtemps contre mon pays, les blessures faites à mes vieilles affections, à mes illusions, et les agissements inouis de la Prusse, pour ne me souvenir que de la vérité à laquelle le penseur doit le sacrifice de ses souffrances, de son indignation et de ses ressentiments.

Mais enfin la position que l'Allemagne musicale occupe dans le monde, ne la doit-elle pas un peu à la France ? La Société des Concerts, la *presse* parisienne sont-elles étrangères à sa gloire ? Ah ! je le répète, ne médisons pas de la France ! La France, essentiellement hospitalière, généreuse, accueille l'étranger, d'où qu'il vienne, avec bonté ; elle lui fait place à son foyer, à sa table ; elle le protège hautement, elle néglige souvent pour lui ses propres enfants ; chevaleresque, elle lui

ouvre ses portes avec empressement, elle lui dit : « Tu es ici chez toi, je te mêle à mes fils, mais je veillerai spécialement sur toi ; eux, ils sont de la maison, ils se tireront d'affaire ; toi, au contraire, tu es inconnu, malheureux, exilé peut-être ; tu souffres ; je t'adopterai, je t'aiderai, je remplacerai ta mère. » Telle est la France. Prompte à deviner la tournure d'esprit propre à chaque nation, elle accorde de bonne grâce ses encouragements, ses bravos aux individualités étrangères qui lui demandent asile et protection ; elle oublie même (c'est là sans doute ce qu'on appelle sa légèreté) de prendre la moindre précaution contre les envahisseurs qui, naguère, lui demandaient à mains jointes du travail, de la réputation, de la fortune, et qui, maintenant s'emparant de l'héritage dû à ses fils, prennent un ton arrogant et lui disent :

« La maison m'appartient, je le ferai connaître. »

Pauvre et noble France ! comme elle consent vite à s'effacer devant le mérite, parfois suspect, d'un Polonais, d'un Espagnol, d'un Italien, d'un Allemand ! comme elle ajoute promptement foi aux sentiments qu'on lui témoigne ! Hier elle appelait l'Allemagne sa sœur, elle pensait que les deux rives du Rhin ne cesseraient jamais de fraterniser ; elle croyait à la possibilité de s'écrier un jour sérieusement et d'une toute autre manière que Louis XIV : Il n'y a plus de Pyrénées ! et qu'elle ajouterait : Il n'y a plus d'Alpes, il n'y a plus de Manche, il n'y a plus de barrières entre les membres de la grande famille humaine. *Elle sentait instinctivement que ces barrières, élevées par l'ambition, par le despotisme, par la conquête, tomberaient devant la fraternité ; elle comprenait que le travail de la haine devait être défait par l'amour* et qu'un peuple vaut bien un roi. 1789 ayant introduit la morale évangélique dans la loi, des nobles sacrifièrent leurs titres, des riches leurs trésors à

une cause qui trouvait soudain d'innombrables défenseurs. L'égalité devenait obligatoire comme l'instruction allait le devenir ; le serf se changeait en homme, les chaînes, limées par le temps, ne meurtrissaient plus la chair de la multitude ; l'esclavage était aboli ; la terre, accaparée par quelques-uns, retournait en partie à son possesseur naturel, celui qui la cultive. Subdivisée à l'infini, la propriété territoriale, acquise à bas prix par le paysan, allait en quelque sorte se moraliser par les efforts des laboureurs. Le sol, partagé jadis par la violence, l'était enfin par le droit ; le vieux monde croulait définitivement et sur ses ruines s'épanouissait un monde nouveau, le monde rêvé par le Christ, ce sublime révolutionnaire. Raconter comment la France, qui désirait la paix, fut arrêtée dans sa marche par la Coalition d'abord, par un conquérant après, puis par l'invasion, par le retour obstiné de la monarchie, par la terreur blanche, ce serait sortir de mon sujet. Or, je veux y rester. Ce que je tiens seulement à constater, c'est que les principes de 89, issus des entrailles de l'Evangile, ont engendré, en Allemagne Schiller et Beethoven, tandis que presque à la même heure, ils enfantaient chez nous une nouvelle littérature. La cause des masses, gagnée par le dix-huitième siècle, compromise au commencement du dix-neuvième, retrouvait de vaillants défenseurs et se relevait, en 1830, pour être encore combattue et se relever encore. Béranger, sorti du peuple, soutenait le peuple ; Manuel l'avait défendu :

> Bras, tête et cœur, tout était peuple en lui.

Lamartine chantait la nature, l'amour chaste et Dieu ; Hugo travaillait en faveur des petits ; Lamennais parlait à la foule, qu'il aimait, des droits qu'elle doit réclamer sans cesse *et des devoirs qui lui incombent;* Edgar Quinet, Michelet prêchaient aux étudiants les doctrines libérales et publiaient des pages empreintes

du plus ardent patriotisme ; ils écrivaient moins l'histoire des hommes que celle des idées ; Auguste Barbier faisait éclater cet étourdissant coup de tonnerre qu'on appelle : les *Iambes ;* il recevait, en guise de décoration, ce titre : Poëte de la révolution. Rossini, Auber, Carafa élevaient des temples à la liberté. La science s'affranchissait doucement de l'*a priori* pour s'appuyer sur les faits ; on n'osait plus la combattre à coups de Bible ; elle constatait au lieu d'imaginer.

La France comprenait que marcher vers la liberté, c'était tourner le dos à la guerre, que vouloir l'égalité, c'était s'affranchir à un moment quelconque des discordes civiles, que proclamer la fraternité, c'était mettre le gouvernement entre les mains des nations, lesquelles n'ont aucun intérêt à se décimer réciproquement ou à tarir les sources de leurs prospérités — les bras, l'argent — à la satisfaction des ambitions personnelles, si élevées qu'elles soient ; la France rétorquait d'avance cette étonnante assertion : *La force prime le droit ;* elle se persuadait que toutes les conquêtes imaginables ne valent pas l'ombre d'un progrès social ; elle répétait aux nations : Aimez-vous, aimons-nous ! Elle murmurait en elle-même ces mots fraternels : Etats-Unis d'Europe. De sorte qu'on voulut la tuer. — Elle n'est pas morte, elle panse ses plaies, elle entre en convalescence, elle guérira. La grande prophétesse remontera sur son trépied, elle continuera à défricher cette terre inconnue, l'Avenir ; elle racontera encore à l'univers attentif les rêves de son esprit et de son cœur.

Au point de vue musical, une ère nouvelle s'ouvre pour notre pays. De jeunes compositeurs mettent chaque année en circulation une certaine quantité de productions dont le mérite ne saurait être contesté. Pasdeloup, qui commence à comprendre qu'il faut jouer un peu de musique française, exécute des morceaux indigènes qui ne déparent en aucune façon ses beaux programmes ;

le Conservatoire ne repousse plus avec obstination les œuvres des maîtres français contemporains ; il en résulte que chacun pourra s'entendre, se rendre compte de ce qu'il a fait, et grandir à côté des artistes merveilleux qui ont dit tant de choses, mais qui n'ont pas tout dit. La France alors verra se développer ses qualités ailleurs qu'au théâtre ; elle abordera le genre instrumental avec un succès croissant ; son génie dramatique aidant, elle ne tardera guère à transporter à la scène ses nouvelles ressources symphoniques et à voir, dans l'orchestre, non un auxiliaire banal pour le chanteur, mais une sorte de personnage caché qui, comme le chœur antique, complètera le drame et dévoilera la pensée secrète du musicien et du poète.

Si les préjugés, la routine, la mauvaise volonté, le parti pris ne barrent pas la route à la vaillante armée que j'aperçois à l'horizon, les chercheurs deviendront des trouveurs ; et si, par aventure, le sceptre lyrique conservé par l'Allemagne flottait un matin sur le Rhin, des mains françaises pourraient bien le ramasser et.... le garder. Le temps n'est pas loin où la France musicale sera à la hauteur de la France littéraire.

IX

DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE

Le 23 avril 1564, naquit à Stratfort-sur-Avron, dans une maison d'assez pauvre apparence, un enfant du sexe masculin qui reçut le prénom de William. Fils d'un alderman catholique nommé Shakespeare, cet enfant, destiné à vivre dans un milieu protestant, devait, à partir de sa seizième année, devenir successivement boucher, maître d'école, clerc chez un procureur, braconnier, gardeur de chevaux à la porte des théâtres, garçon appeleur dans la coulisse, comparse, comédien et poète. Réformateur à sa façon, il devait un jour jeter le désarroi dans les vieilles doctrines aristotéliques et accomplir, dans le drame, la révolution opérée par Dante dans le poème. Shakespeare était un ignorant, au rapport de certains critiques que je veux croire très instruits et très sincères ; au dire de Philarète Chasles, il n'a rien inventé ; et cependant, en dépit de son ignorance et de son esprit peu inventif, Shakespeare, de 1587 à 1611, composa, outre ses sonnets, trente et une pièce, drames ou comédies, dont quelques unes sont de véritables études historiques et légendaires. Celui qui écrivit *Macbeth*, *Richard III*, *le Marchand de Venise*, *Henri IV*, *Henri V*, *Othello*, *Jules César*, *Coriolan*, *le roi Lear*, *Hamlet*, *Antoine et Cléopatre* et *Henri VIII*, était, convenons-en, un ignorant d'une espèce particulière ; peut-être aussi y a-t-il quelque

exagération à prétendre qu'un homme auquel on doit le *Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette* et *la Tempête* soit dénué d'imagination....

Le cinquante-deuxième anniversaire de la naissance de Shakespeare fut le jour de sa mort. A cette date, Shakespeare rentra dans la nuit, au sein de cette terre qu'il connaissait si bien ; et son œuvre, l'indifférence, la haine et les puritains aidant, fut enseveli pendant cent-douze ans dans l'ombre d'où Voltaire, chercheur et jaloux, le fit sortir et où il eût voulu le faire rentrer. Voltaire traduisit les trois premiers actes de Jules César et s'arrêta là, prétendant que le meurtre de César terminait la pièce et que César poignardé, les deux derniers actes devenaient inutiles. Voltaire dont le goût était très-sûr, comme chacun sait, retranchait ainsi, de son autorité privée, plusieurs des plus merveilleuses scènes de l'ouvrage.

L'esprit avait tendu la main au génie, c'était méritoire. Mais il arriva que la surface mesura la profondeur; alors le critique appréhenda le poète ; l'auteur de *Zaïre* et de *Brutus* se sentit inférieur à l'auteur d'*Othello* et de *Jules César;* l'élégance et le brio redoutèrent la grâce et l'énergie, le vers bien fait se méfia du vers bien venu, Mahomet comprit qu'il fallait lever la tête pour regarder Coriolan et le roi Lear ; le Montenvert remarqua qu'il n'était pas de niveau avec le Mont-blanc et se trouva, relativement à son voisin, petit et mesquin; le révolutionnaire français, blessé dans sa vanité, ne voulut plus entendre parler du révolutionnaire anglais, et Voltaire, qui louait jadis Shakespeare, ne tarda guère à le traiter de sauvage ivre.

C'était moins méritoire. Malgré Voltaire, malgré Shaftesbury, malgré Dryden qui déclara simplement Shakespeare « hors d'usage », le poète ressuscité voyait tomber autour de lui la forêt des œuvres avortées ou incomplètes, sous la hache de ce rude bûcheron, le

temps ; il sortait de l'ombre, du silence, des brouillards britanniques; serein, il contemplait le monde, son futur patrimoine. Comment avait-on passé près de ce géant sans le voir? La France, l'Allemagne l'apercevaient enfin et le critiquaient vertement tout en le dépouillant. Au XIXe siècle, les types Shakespeariens s'imposent à tous les arts. La peinture, la sculpture, la musique ne jurent que par Shakespeare. On le commente, on le traduit, on l'arrange, on le dérange, on l'imite. La France commence à croire qu'il faut compter avec le drame et qu'un jour on pourra, par faveur, lui faire une petite place aux pieds de la tragédie et de la comédie, si ces bonnes dames le permettent. On l'examine, on le plaisante, on le raille ; quelle drôle de mine il a ! Il pleure, il rit absolument comme un homme ; la critique le fustige, le public le trouve étrange ; la convention s'offusque, se plaint et larmoie. Les traducteurs et quelques-uns de leurs lecteurs défendent seuls Shakespeare, ses drames et son système. Les connaisseurs patentés restent indifférents, hésitent ou lancent l'anathème au nouveau venu, âgé de deux cents ans environ, qui vient bouleverser leurs idées ou plutôt les idées grecques et romaines, devenues françaises depuis la Renaissance, qu'on leur infusa au collège et dont ils ne se souviennent, par parenthèse, que dans les occasions où le génie, uni à la vérité, les contrecarre sérieusement.

Pourtant un impresario confie un *Othello* de fabrique italienne à Rossini ; celui-ci s'en tire grâce à deux ou trois phrases agréables. Les traducteurs de Shakespeare se multiplient en Italie, en France, en Allemagne ; à Paris éclate la fameuse querelle des classiques et des romantiques, à laquelle, certes, le dramaturge anglais n'est pas étranger ; le siècle de Louis XIV et le siècle d'Elisabeth sont en présence et se chamaillent quelque peu ; les deux partis s'injurient, leur colère est au comble. Giboulées d'insultes. Les

uns se moquent et se divertissent, les autres prennent la guerre au sérieux et ne ménagent rien. Victor Hugo, représentant de l'esprit nouveau dont il explique les tendances, mitigeant Shakespeare par Corneille et Molière, c'est-à-dire par un reflet espagnol et français, et imprimant d'ailleurs à ses ouvrages le cachet d'une incontestable et magnifique individualité, écrit sa fameuse préface de *Cromwell*.

Le tumulte redouble et c'est sur le dos d'*Hernani* que le dénigrement rageur et l'admiration passionnée vident leur querelle à coups de poings. Shakespeare, soutenu par l'aristocratie des intelligences, fait sa trouée ; on lui emprunte d'abord des sujets, puis des caractères, puis des scènes, puis des pièces trop souvent défigurées par d'impertinents faiseurs ; on tire quelques gouttes de sang au dramaturge, on lui arrache quelques lambeaux de chair, et ces gouttes de sang et ces lambeaux de chair suffisent pour donner aux compositions auxquelles ils sont destinés les apparences de la vie. Les classiques montrent leurs dents ébréchées, les romantiques montrent leurs poignets vainqueurs ; la justice, tranquille, tient ses balances et attend...

Shakespeare vous attire comme le gouffre, vous fascine comme l'idéal. Se plonger dans l'œuvre du maître, c'est pénétrer dans une forêt immense, dans la forêt Humanité. Ceux-ci y rencontrent Iago, Ophélia, Shylock, Roméo ; ceux-là y aperçoivent Titania, Obéron, Ariel ; d'autres s'y arrêtent pour suivre des yeux, à la nuit tombante, les sorcières tournoyant sur les bruyères où, quand l'aurore reparaît, les fées errent parmi les fleurs ; tous reviennent de leur course vertigineuse éblouis, charmés, transportés, ravis d'avoir vu l'homme sous tant d'aspect divers, étonnés de s'être croisés avec des êtres qu'ils croyaient imaginaires et dont ils ont constaté l'existence. Banco s'assied à la table de Macbeth ; qui nierait les revenants ? Prospéro fait sortir Ariel

d'un arbre; qui nierait la puissance des magiciens? Ariel, chanteur invisible, traverse les airs au bruit d'une délicieuse symphonie; qui nierait les génies? L'aube naît, l'alouette s'éveille et s'élève avec des battements d'ailes pour saluer le jour naissant; Roméo prend aux lèvres de Juliette le baiser d'adieu; qui nierait l'harmonie, la poésie, l'amour? Ophélie, folle, folle, folle hélas! la tête couronnée de fleurs, le sein recouvert par l'onde transparente, se noie en murmurant son refrain étrange; qui nierait l'abîme que la douleur se creuse dans le cœur? Et ceux qui ont parcouru le royaume du poète se demandent pourquoi ils ne cueilleraient pas une violette, une rose, un souci, une grappe de raisin, une branche de cyprès dans ce royaume aussi vaste que la terre, mouvementé comme les vagues de l'océan, serein comme le ciel, plein de rayons où se meuvent des esprits bienfaisants et d'ombres où s'enfoncent d'horribles fantômes. Et une nuée de compositeurs: Rossini, Chélard, Mendelssohn, Halévy, Thomas, Gounod, Berlioz, Verdi, Stadtfeld, les impuissants, les inconnus, les célèbres, les forts, s'abattent sur ces proies toujours vivantes: *Hamlet*, *Macbeth*, *La Tempête*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*, *Coriolan*, *Le roi Lear*; et ces artistes deviennent plus vigoureux, plus vaillants, plus observateurs, en s'unissant à Shakespeare, dont ils sont pourtant éloignés de traduire les innombrables et fulgurantes beautés.

Le sens musical n'est pas toujours l'apanage des poètes; aussi, constaté-je avec un ravissement mêlé de surprise que Shakespeare, dans toutes ses pièces, je l'ai déjà remarqué ailleurs, confie à la musique le rôle qui lui convient; qu'il la fait intervenir aux endroits où elle est nécessaire, où elle complète la situation, où elle agrandit l'horizon, dans les occasions où le visage de Dieu apparaît soudain à travers l'espace crépusculaire, et où son doigt terrible, se montrant aux abords

du globe, semble peser sur les évènements d'ici-bas.

Essentiellement lyrique, l'œuvre shakespearien appelle la musique à chaque scène, presque à chaque ligne ; la musique peut y courir comme le moineau-franc vole à la treille dorée, pour s'y poser çà et là, au hasard. Elle s'adaptera aussi naturellement, aussi facilement au monologue d'Hamlet, qu'aux rancunes, aux disputes, aux vengeances des Montaigus et des Capulets ; le crâne du pauvre Yorik la sollicitera autant que le sommeil chargé de remords de lady Macbeth ; si elle convient à la fée Mab, elle ne convient pas moins à Cordélie, à Miranda, à Desdémone ; le roi Lear, Roméo, Juliette, Puck, Caliban, Falstaff, les apparitions, le fantastique, le réel l'attendent comme une divinité qui doit ajouter l'idéal à la surabondance de vie qu'ils ont déjà. Goneril et Regane sont aussi favorables à la musique que Cordélie et Jeanne d'Arc, elle s'applique à : *Ta parole est un poignard!* aussi bien qu'à *Au rat! au rat!* et au cri d'Hamlet frappant Claudius : *Suis ma mère!* Le musicien penseur qui mettra Shakespeare en musique n'est peut-être pas encore en ce monde; il y viendra, n'en doutez pas.

Mozart avec plus de passion, plus de grandeur, plus de profondeur, plus de *fantaisie* (mot allemand intraduisible) ; Mozart avec des formes plus variées, plus souples, plus imprévues ; Mozart moins court, moins étriqué, moins soumis à l'instinct, moins étranger à la réflexion, Mozart eût pu être ce musicien prodige ; le rival de Shakespeare. Mais Mozart n'est pas sauvage, abrupte ; il ne fréquente que rarement les sommets ; l'inconnu formidable ne le harcelle point ; le plus qu'humain lui échappe évidemment. Zerline lui suffit ; Armide l'eût gêné ; dans les grands bois sombres ou lumineux, ce n'est pas le hêtre qu'il dessine, c'est le muguet, il préfère la colline à la montagne, la grotte aux rocs inaccessibles, la source au torrent, le fleuve à

l'océan, la barque au navire, les lilas du jardin lui conviennent mieux que la virginité solennelle des lianes inextricables ; l'horreur l'émeut médiocrement, les précipices brumeux au-dessus desquels tourbillonnent les oiseaux de proie ne lui semblent point avoir d'équivalents dans le domaine musical ; il regarde si volontiers les champs semés de marguerites qu'il ne voit pas les cieux semés d'étoiles ; il écoute la fauvette et le rossignol, il n'entend pas les vautours ; il est le camarade du rouge-gorge, il ne fraye pas avec l'aigle ; Mozart, céleste quelquefois, n'est jamais divin dans l'acception sublime du mot ; Mozart, un peu volage, quoique marié, Mozart que des amours multiples inspiraient, ainsi que me l'avouait sa veuve qui le laissait libre par amour de l'art, Mozart, légèrement libertin paraît-il, trouvait *Don Juan* à sa taille, mais il n'eût rien tiré d'*Hamlet*, d'*Othello*, de *Macbeth* ou du roi *Lear* ; ces types l'eussent écrasé ; près d'eux il ne fût pas resté grand. Tout est relatif. Mozart était un compositeur hors ligne, mais ce n'était pas un homme supérieur ; là est la nuance.

Cependant l'opéra de *Don Juan* se rapproche par plusieurs points des œuvres de Shakespeare ; il a le mouvement, le rire, le sourire, les larmes, la volupté, l'insouciance, la colère, la terreur, le délire, le courage, la désolation, la témérité, la légèreté ; il montre la faute et le châtiment ; il offre un assemblage de types admirables : c'est Leporello, curieux, poltron et gourmand ; c'est le Commandeur devenu marbre et venant, statue inflexible, punir le coupable ; c'est Dona Anna pleurant sur le corps de son père et courant à la poursuite du meurtrier, son ravisseur ; c'est Zerline, naïve et coquette ; c'est le jaloux Mazetto, c'est dona Elvira, c'est Don Ottavio, c'est Don Juan enfin, fier, voluptueux, éhonté, beau, toujours amoureux, toujours à la recherche de son rêve : la femme qu'il pourra aimer.

De tous ces types si profondément humains et si grandioses, Mozart fait des caractères. Sauf en matière religieuse, son idéal, c'est la terre avec ses vertus mélangées de faiblesses; peintre fidèle, il ne grandissait pas ses personnages; il ne demandait rien à l'inconnu; il n'avait pas l'intuition de l'infini dans l'art; aussi la suprême poésie manque-t-elle à son œuvre; aussi le surhumain ne se rencontre-t-il jamais sous sa plume élégante.

Mozart, emprisonné dans le réel, dans le terrestre, ignorait ces élans vigoureux et sublimes si fréquents chez Beethoven; Mozart a des confins; Beethoven n'en a pas; l'insondable est dans Beethoven, il n'est point dans Mozart; Mozart ressemble à un fleuve dont les eaux abondantes, calmes et pures, laissent voir le lit; Beethoven, c'est la pleine mer, c'est le plein ciel; Mozart observe, Beethoven observe et devine; Mozart sait, Beethoven sait et pressent. *Don Juan* est un ouvrage parfait, conçu dans de petites proportions. Ceci admis, on ne saurait trop admirer le chef-d'œuvre de Mozart. Ce maître charmant a le savoir, l'ingénuité, la souplesse, la couleur, l'imagination, le tact, la finesse, l'observation, l'individualité. Tous les styles lui sont familiers. Il manie avec une égale facilité l'orchestre et les voix, la musique de chambre, la symphonie, l'opéra, la musique religieuse. Correct, bien paré, bien poudré, aimable, galant, gentil au possible lorsqu'il chausse l'escarpin, lorsqu'il met des bas de soie, la fraîche culotte et l'habit à boutons de métal; chéri des femmes, leur pressant la taille sans chiffonner ses manchettes, sablant avec elles le champagne sans en répandre une seule goutte sur son jabot de dentelle, Mozart n'admettait rien qui inquiétât l'oreille; aucune broussaille n'entrave sa marche vive, fringante, pensive ou délurée. Ce n'est pas lui qui longerait le bord des précipices, qui rêverait d'excursions aux pics inaccessibles! Non! il se con-

tente de suivre le fil de l'eau et de vous conduire avec lui dans les prés et dans les bois.

Mozart fut admirablement servi par le libretto de *Don Juan*, qui offre une grande variété de situations et de caractères et qui ne contient rien d'excessif. Ce poème, tout shakespearien par la forme et par le fond, par l'agencement des scènes, par les développements du sujet, par le heurt continuel d'éléments hétérogènes, par le va et vient du comique, du pathétique, du grotesque, du fantastique, par la rencontre incessante des passions les plus opposées, ce poème, dis-je, était et demeure un représentant de l'art moderne tel que l'a conçu Shakespeare, art qui diffère entièrement de celui dont Glück s'inspira. Mozart, sans le savoir peut-être, coule sa partition dans un moule shakespearien et devient ainsi le magnifique point de départ, en musique, de l'idée nouvelle. Glück, si supérieur à Mozart sous plusieurs rapports, se voit tout à coup refoulé dans le passé par ce seul fait qu'un librettiste obscur a fourni à Mozart un canevas où se reflète l'ombre de Shakespeare. Glück ressuscite le génie antique ; Mozart représente l'esprit moderne ; Glück, lumineux, brille comme un phare sur le vieux monde ; Mozart, uni à Shakespeare par un littérateur quelconque, est une aurore qui se lève et dont les rayonnements éclaireront la terre et le ciel.

Mozart mort, on revient aux anciens errements, on sépare à nouveau les genres. Le drame s'efface devant la tragédie et la comédie lyriques qui reprennent fièrement le haut du pavé. Les saines traditions prévalent ; les doctrines surannées, triomphantes, sortent de la remise où on les avait un moment reléguées. Les tragiques recommencent à verser des pleurs dans leur vieille urne, les comiques cherchent à retrouver le rire éternel sous leur masque usé. Spontini, Kreutzer, Méhul, Cherubini, Lesueur, Sacchini retournent à l'antiquité

païenne ou biblique. Rossini accepte un *Othello* impitoyablement classique, puis un *Moïse* peu divertissant. Il rit jusqu'aux larmes dans le *Barbier*, il pleure tant qu'il peut dans *Guillaume Tell*. Les auteurs de bonne compagnie roucoulent à l'Opéra-Comique. Là, pas de poésie, pas d'élan, pas de passion, pas d'aspirations, pas de grandeur, pas de vérité ; l'esprit y patauge dans le faux concurremment avec la mode. Grétry qui n'était pas musicien, Boieldieu qui n'était pas poète, le spirituel Auber, Hérold qui avait de l'avenir, Adam qui n'en avait pas, Halévy qui aimait trop la trompette pour aimer beaucoup le hautbois, illustrèrent ce bâtard : l'Opéra-Comique. Vains efforts ! l'Opéra-Comique tombe, il est tombé. Il faut que le drame l'aide et lui tienne l'étrier pour qu'il remonte en selle. S'y tiendra-t-il ? Nous verrons bien.

Pendant que l'esprit mène joyeuse vie en France, le génie meurt de faim en Angleterre et en Allemagne. Weber, créateur de l'opéra fantastique, termine ses jours dans le besoin. *Euryante* est surnommée « l'ennuyante ». Obéron ne réussit pas. Weber, comme compositeur de musique de piano, obtenait-il plus de succès de son vivant ? Non. Genève dormait à l'audition du *Concertstuck*. Les opéras de Franz Schubert, mal accueillis à Vienne, ne furent pas tous représentés. Un seul de ces ouvrages fut gravé récemment ; parvint-il au théâtre ? Le reçut-on mieux ? Je l'ignore. S'il eût été applaudi, je le saurais.

Comment des compositeurs de la valeur de Weber, de Schubert, ne peuvent-ils pas, lorsqu'ils sont assez heureux pour mettre les pieds sur les planches, s'y maintenir ? Comment la *Vestale*, *Olympie*, *Fernand Cortez*, *Joseph*, *Anacréon*, *Œdipe à Colonne*, *Guillaume Tell*, *Fidélio*, ne demeurent-ils pas au répertoire ? Comment Spontini, Méhul, Cherubini, Sacchini, Glück, Rossini, Beethoven sont-ils obligés de céder le pas au

premier venu? Accusera-t-on aujourd'hui ces maîtres de n'avoir ni talent, ni intelligence? Non, certes. Leur insuccès doit-il être attribué aux critiques de la presse, des artistes, du public? Non, car nul ne songe à rabaisser leur mérite. Quel intérêt aurait-on à maltraiter les morts? Faut-il s'en prendre à l'exécution, aux chanteurs, aux choristes, à l'orchestre, à la mise en scène, aux costumes, aux décors? S'avisera-t-on d'avancer que ce qui était beau pour nos aïeux ne l'est plus pour nous, que le goût change? Mais si le goût change, le beau ne change pas. Le splendide est toujours le splendide, indépendamment de l'opinion qu'on peut en avoir. Je pense donc qu'il faut chercher ailleurs que dans l'insuffisance musicale la cause de la défaveur dont maints opéras ont à souffrir.

Cette cause, je crois la découvrir dans les livrets grelottants imposés par les directeurs aux compositeurs et que ceux-ci acceptent avec un déplorable empressement. Se figure-t-on quelque chose de plus insipide que *Moïse*? Imagine-t-on un canevas plus défavorable que *Guillaume Tell*? Supporte-t-on le scénario *d'Œdipe à Colonne?* Assistera-t-on sans baillements à la représentation de *Fidélio ? Alceste*, *Armide*, *Orphée*, *Iphigénie en Tauride* sont-ils acceptables? Un seul de ces ouvrages ferait-il recette? obtiendrait-il une série de cinquante représentations? Aurait-il seulement un succès d'estime? Le public a déjà répondu plus d'une fois à ces interrogations et sa réponse, récemment encore, fut que la tragédie lyrique l'ennuie, que les Grecs et les Romains, avec la physionomie d'emprunt que leur a donnée le dix-septième siècle en France, l'agacent, le crispent affreusement.

Les trois actes de doléances dont se compose *Alceste* l'assomment; les lamentations *d'Orphée* et le rôle ridicule de *l'Amour* lui déplaisent souverainement; le style outrageant appliqué à ces beaux sujets, mal développés

et dont on change souvent le dénouement, témoins : *Orphée*, *Alceste*, lui semble bouffon ; les fadeurs rimées dont ils sont bourrés le portent à l'hilarité. Toutes ces anciennes histoires remaniées par la plèbe littéraire, il les connaît, il les sait par cœur, et, ce qu'il y a de pis, il en a perdu le sens. Pour lui, l'Olympe est un ciel de carton, les foudres de Jupiter ont fait leur temps, les arrêts du Destin n'ont plus cours, le dogme de la fatalité est absurde. Après Jésus-Christ prêchant le sacrifice par l'exemple, après Luther proclamant la liberté d'examen, après Voltaire interpellant la Foi et tâchant de la rendre tributaire de la raison, après 1789 s'insurgeant contre les privilèges, contre la noblesse, contre la royauté, et prenant pour devise : *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, retournera-il au paganisme ? retournera-t-il à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, à Aristophane ? demandera-t-il des émotions à Prométhée, à Iphigénie, à Œdipe ? Après Shakespeare, admettra-t-il encore la tragédie et la comédie, la séparation du rire et des larmes ?

Entre 1787, année où fut représenté *Don Juan*, à Prague, et le 29 février 1836, date du jour où les *Huguenots* firent leur apparition à l'Académie royale de musique, je ne compte guère que deux opéras, le *Freischütz*, dont Berlin eut la primeur le 18 juin 1821, et *Robert le Diable* donné à Paris le 21 novembre 1831, qui s'aventurent aux abords du drame et qui, dans le genre romantique, fantastique, sérieux et grandiose, tournent entièrement le dos à la tragédie, à la comédie. En dépit de leurs défauts, — et ces défauts sont nombreux, — le *Freischütz* et *Robert le Diable* jouent, entre *Don Juan* et les *Huguenots*, le rôle de trait d'union. Mozart et Meyerbeer se résument l'un dans *Don Juan*, l'autre dans les *Huguenots*.

Chose étrange ! la naissance de Meyerbeer suit de près la mort de Mozart, arrivée le 5 décembre 1791 ! La

Providence plaçait-elle à dessein le berceau du juif à côté de la tombe du chrétien, et le fils d'Israël devait-il ramasser le flambeau échappé aux mains défaillantes du catholique ? On serait tenté de le croire ; Mozart et Meyerbeer, si différents, si opposés même par la nature de leur génie et de leur talent, se rencontrent sur un terrain commun : le drame. A quarante-neuf ans d'intervalle Meyerbeer succède à Mozart, les *Huguenots* continuent *Don Juan*, Giacomo prolonge, en l'élargissant, la voie ouverte par Wolfgang. Et cette voie est la bonne.

Le drame lyrique, d'ailleurs, c'est ma conviction, prendra prochainement, en France, des proportions inconnues. Une ère nouvelle s'ouvre, favorable à l'unité de composition, et on verra sous peu combien la France, dont l'instinct scénique n'est un mystère pour personne, tenait en réserve de ressources dramatiques et de trésors mélodiques, combien sa grande et souple intelligence, magnifiquement développée dans tous les sens, était apte à aborder les plus hautes conceptions artistiques.

Aujourd'hui, ces trois sœurs toujours en guerre, les écoles italienne, allemande et française, l'accueillent à l'envi et le traitent en prince. L'esprit, la mélodie, la déclamation, séparés, ne captivent plus suffisamment les masses cherchant la vie réelle jusque dans les plaisirs de l'intelligence et voulant être égayées et charmées, amusées et intéressées, touchées et terrifiées presqu'au même moment. Au choc des passions elles demandent que le théâtre joigne le mouvement des faits ; outre la beauté poétique, la vérité des caractères, des types, l'affirmation de l'idée, elles exigent la magnificence du spectacle, l'exactitude des costumes, la splendeur des décors, l'effet de la mise en scène. Shakespeare allemanisé, italianisé, francisé, triomphe petit à petit des guerres occultes ou déclarées ; son

système, outrageusement critiqué, prévaut ; c'est tout naturel, il a la vérité pour lui. La musique n'est pas la dernière à profiter des avantages que présente la forme où vont se rencontrer pêle mêle les vertus, les vices, les défauts, les travers, les ridicules, les tendances diverses de la grande famille humaine. Mozart écrit *Don Juan ;* Meyerbeer compose les *Huguenots*, et l'artiste d'instinct et l'artiste de volonté deviennent les disciples de Shakespeare.

En matière lyrique, la France ne vise plus uniquement à l'esprit ; l'Italie rêve quelque chose à côté de la mélodie ; l'Allemagne, enfermée dans la déclamation comme dans une tour, songe à en sortir. Elle enfanta Beethoven, génie de la trempe de Shakespeare, mais qui, absorbé par la symphonie, n'a pas, à l'opéra, comme à l'orchestre, ses coudées franches. Weber, chevaleresque, amoureux, fantastique, gracieux, énergique, est allemand par ses prédilections pour les légendes, germain et oriental par ses créations musicales. Prétendant rester allemand toutefois, il gourmande Meyerbeer dans les lettres qu'il lui écrit ; il l'accuse de devenir trop italien et de gâter son talent en suivant les traces de Rossini. Weber, très exclusif, ne comprend pas quel but Meyerbeer poursuit ; il vit dans une sphère relativement un peu bornée ; il ne s'aperçoit point que Meyerbeer laisse pousser ses ailes et que ces ailes acquerront un jour assez d'envergure pour toucher fraternellement le front de Shakespeare et celui de Mozart. Au fond, Meyerbeer n'est ni allemand, ni italien, ni français ; il est tout cela et quelque chose de plus encore : Meyerbeer. C'est un philosophe, un érudit ; il a étudié l'homme dans l'histoire et il le sait. Comme Augustin Thierry, il a fréquenté les siècles écoulés ; comme Michelet, il évoque le passé et le fait revivre ; comme Hugo, il connaît à fond le Moyen-Age ; comme les orientaux, il raffole du merveilleux ; il n'est

pas éloigné de croire aux contes dont il devient l'écho lyrique ; toutes les passions lui sont familières ; les religions jalouses semblent avoir mis sur son cerveau leurs différentes et formidables empreintes. Meyerbeer, de par sa vaste intelligence, initie sa Muse au catholicisme et au protestantisme, ces frères ennemis. On n'exagéra rien lorsqu'on prétendit que Meyerbeer avait composé pour *Robert le Diable* de la musique catholique et, pour les *Huguenots,* de la musique protestante. Ecoutez au cinquième acte de *Robert*, le chœur des moines ; écoutez au premier acte des *Huguenots* le fameux *Piff-Paff* de Marcel, et dites-moi si le fanatisme religieux, catholique ou protestant, a jamais rencontré une interprétation plus juste ?

Bertram, Alice, Robert, types immortels, représentent l'idée fondamentale du catholicisme ; Marcel, Valentine, Raoul, autres types gigantesques, résument l'esprit de la Réforme. Bertram, c'est Satan ; Alice c'est l'ange gardien ; Robert, c'est l'homme toujours flottant entre le bien et le mal ; Marcel, c'est le pasteur soldat, combattant à coups de Bible et d'épée ; Valentine, c'est le divorce justifié par l'amour ; Raoul, c'est l'image vivante de l'esprit nouveau ne reculant ni devant les devoirs ni devant les supplices imposés par la conscience. Derrière Bertram, Alice et Robert, j'aperçois vaguement le Pape adossé à l'Église ; derrière Marcel, Valentine et Raoul, je vois Luther appuyé au Temple ; la prière plane dans *Robert*, le choral éclate dans les *Huguenots*. La préoccupation constante de Meyerbeer était de terminer à son avantage la querelle des écoles allemande, française et italienne en les obligeant à se réunir dans la même partition. Cette tentative demeura sans résultat. Si les ménages à trois réussissent parfois, ce n'est pas dans l'art qui n'entend rien aux concessions.

Si Meyerbeer, au lieu de s'adresser à leurs personnes, eût interrogé leurs âmes, peut-être serait-il parvenu

à les unir plus intimement. Quoi qu'il en soit, l'opération sera éternellement difficile, parce que les âmes sont individuelles et qu'il n'existe pas de creuset où elles s'amalgament. En définitive, — et j'en ai fait l'observation ailleurs, — ce n'est pas l'âme de telle ou telle nation qu'il faut incarner, c'est celle de l'humanité. Entre l'Allemagne, la France et l'Italie, l'entente est possible, la fusion ne l'est pas. La gaîté et la volupté effarouchent la profondeur; la facilité et la mollesse se moquent du travail lequel veut toucher le fond des choses ; l'observation superficielle méprise la persévérance ; le savoir importune l'instinct ; le rivage trouve l'océan trop remuant ; la plaine se plaint de la hauteur des monts. C'est la lutte interminable de *Moins* contre *Plus,* mais c'est aussi, c'est surtout la dispute féconde des génies. J'aime ces combats sublimes des civilisations travaillant à la suprématie des peuples les uns sur les autres, à la gloire et au bonheur de tous. Quel est celui de ces Titans qui escaladera le ciel, qui dérobera le feu sacré ? Il importe peu ; et pourvu que Prométhée ne succombe pas, il n'y a aucun inconvénient à ce que chacun des lutteurs ait son heure de triomphe dans l'ascension générale, les peuples ; comme les époux, se complètent l'un par l'autre.

Lorsque, des sommets dont je me plais à gravir la cime pour contempler l'art dans son étendue, je baisse les yeux sur les villes et les capitales, j'y remarque deux cours d'eau fort distincts : un fleuve, un ruisseau ; le premier descend à la mer, le second se perd dans un cloaque ; le premier est l'image de l'art aspirant à se mesurer avec l'infini, le second est l'ignoble parodie du beau, l'immonde caricature qui flatte les instincts dévergondés de la populace intellectuelle des rues et des salons. De rares compositeurs s'aventurent sur le fleuve aux vastes ondes, gagnent l'Océan et s'y hasardent ; d'autres suivent le ruisseau, y piétinent, s'y crottent et

vont tomber dans le grand collecteur où ils disparaissent. Or, si quelques promeneurs fréquentent les rives du fleuve, la majorité — triste constatation ! — court le long du ruisseau, reçoit des éclaboussures, se tient les côtes et élargit sur sa bouche aux lèvres épaisses le rire hébété du mardi-gras. Nul ne revient très propre de cette excursion carnavalesque, mais on a partagé un instant les plaisirs grossiers de la multitude, et on est ravi , en revenant chez soi, d'apprendre à sa mère et à ses sœurs comment on se divertit dans ce que, par une flatterie insigne, Alexandre Dumas appela le demi-monde.

Quel spectacle navrant ! ces auteurs dégradés, ces musicailleurs émérites, ces indignes parodistes qu'on devrait couvrir de huées et de sifflets, ces ivrognes de la pensée qui font du bruit dans la civilisation comme les gamins casseurs de vitres dans la cité, ces hontes vivantes dont le métier est de tout pervertir et de sécher en nous la sève généreuse dont le Créateur remplit le cœur des créatures, ces malheureux qui ramassent l'or jusque dans la vase et acquièrent la fortune par des infamies dont le bon sens, la pudeur et l'honnêteté auraient dû depuis longtemps faire justice, ces gens qui se croient drôles parce qu'ils abrutissent le siècle, ces misérables qui glissent la dépravation dans l'oreille, puis dans la pensée, puis dans les sens de la jeunesse, ces passants déplorables, gorgés de succès scandaleux et d'écus, ces tristes hères enfin prennent un à un les types de l'antiquité, les obligent à descendre de leur piédestal et les roulent dans leur fange, avec une satisfaction hideuse. La dépravation s'échappe de ces hommes comme le jet de champagne d'une bouteille à peine débouchée. Tant pis pour vous, si vous vous trouvez dans le voisinage. Allez changer de toilette et ne vous plaignez pas. N'ayez même pas l'air mécontent : on vous appellerait misanthrope ; on vous raillerait implacable-

ment ; vous feriez tache au milieu de votre entourage momentané ; et si vous aviez le moindre haussement d'épaules devant ces élucubrations que l'esprit fuit comme la peste, on vous traiterait de jaloux, d'envieux, et vous vous attireriez un mauvais parti. Oui ! on vous appellerait un Don Quichotte si vous prétendiez préserver de la souillure contemporaine Hélène, Calypso, Marguerite, Orphée, Faust, Méphistophélès, Galathée, créations adorables qu'on salit à plaisir comme si on ne voulait laisser subsister rien de poétique et de grand dans le souvenir des hommes. Bizarre contradiction ! Qu'un drôle se permette dehors un geste indécent, on le jette au violon ; qu'un auteur quelconque étale sur les planches le dévergondage le moins vêtu, on l'applaudit, on le paye bien, et le feuilleton lui crie : Bravo !

Ce régime va-t-il durer ? Ne se présentera-t-il pas quelque âme honnête pour arrêter la démoralisation qui, du théâtre, se précipite sur nous en cascade, nous inonde, nous submerge ? Après des évènements qui rendent si nécessaires la force morale, la dignité, la grandeur d'âme, l'élévation de la pensée hésitante ou flétrie, nous replongera-t-on dans cette littérature basse, érotique, malsaine, qui a pour chantres d'effrontés saltimbanques ? Non, non ! C'est impossible. Il faut que l'indignation se montre et qu'elle flagelle tant d'odieux excès ; il faut que la presse soit inflexible envers ceux qui ne craignent pas d'essayer sur le public dont s'encombrent chaque soir nos salles de spectacles, des poisons qui ne pardonnent pas. Allons ! critiques vigilants et loyaux, taillez vos plumes et piquez ces braves sires jusqu'à ce qu'ils crèvent ou changent de route. Allons ! mères de famille, donnez à vos fils le goût et le respect des nobles œuvres, infiltrez-leur la vénération des grandes choses, des grands hommes, des grands principes, des grands sacrifices ; occupez-vous moins de

leur bien-être et plus de leurs mœurs. Allons! artistes vaillants, à l'œuvre! remorquez toute cette foule qui se noie! A l'œuvre, vous dis-je; menez cette tourbe sur la montagne; fondez la calotte de plomb qui pèse sur ces têtes, brisez les entraves qui garrottent ces intelligences, dessillez ces yeux, accoutumez-les à la lumière céleste. L'humanité sombre! A la rescousse, vous tous qui avez la flamme au front! à la rescousse! marchez devant, et le monde abêti et hagard vous suivra, maîtres!

Assez d'abrutissement! assez de honte! Obligez-nous à retourner à la beauté chaste et délaissée! Sortez-nous de cet enfer! Tirez-nous de l'abject, retrempez-nous dans le sublime! Faites-nous pressentir la splendeur sacrée des cieux! Le théâtre ne doit pas détruire, il doit fonder; il ne doit pas énerver le public, il doit lui infuser de nouvelles forces; il ne doit pas s'ensevelir dans la matière, il doit s'épanouir dans le rayonnement. Chers artistes, frères que j'aime, chercher le vrai, le trouver, le traduire, est pour vous une question de conscience, pour vos productions une question d'avenir, pour la civilisation une question de niveau; créez donc assez de beaux ouvrages pour qu'il n'y ait plus de place pour les turpitudes qui nous affligent et que votre souffle puissant balayera enfin quand vous le voudrez fermement.

Et vous que je vénère, chantres de l'antiquité, représentants illustres de l'école française, Lulli, Rameau, Glück, Méhul, et toi, suave Pergolèse, et toi, toi qui mis un abîme entre le théâtre ancien et le théâtre moderne, ô naïf Mozart! et toi, Beethoven, prêtre de la nature, prêtre de la fraternité, prêtre de l'infini; et toi, l'Albert Dürer, l'Hoffmann de notre art, ô Weber! et toi, le Racine, le Bernardin de Saint-Pierre de la musique, ô Mendelssohn! pourquoi vos ouvrages dramatiques tant pronés, tant admirés, ne forment-ils pas un

répertoire que la critique, le public et les artistes iraient étudier ? Pourquoi Paris ne possède-t-il pas une salle qu'on pourrait nommer la salle des génies, sorte de Panthéon où les âmes des morts illustres apparaîtraient à tour de rôle et se manifesteraient dans leurs meilleures créations ? Pourquoi cet immense flamboiement enfermé dans les bibliothèques ne s'étendrait-il pas incessamment sur les générations successives, préparant ainsi l'immortalité de l'avenir par l'immortalité du passé ? Pourquoi ? Hélas ! parce qu'on dépense, sans y regarder, des milliards pour détruire les peuples les uns par les autres, et qu'on regarde à quelques millions dès qu'il s'agit d'instruire les nations et de les mettre à même de s'inoculer, avec l'instruction, avec l'admiration et la pratique du beau, la vraie et saine liberté.

« Si j'étais gouvernement, s'écriait un enfant, je mangerais des confitures. »

Pauvre petit ! si j'étais gouvernement, moi, je voudrais faire des hommes, et je ne reculerais devant aucun sacrifice pour propager la Science, les Beaux-Arts et les Lettres, ces degrès par où montent les esprits pour se glisser jusqu'à Dieu, c'est-à-dire jusqu'à la lumière sans ombre !

X

ODE A MEYERBEER

I

Une immense clameur s'élève de la terre
Chaque fois que la mort, sous son baiser austère,
Flétrit un des élus de Dieu ;
Chaque fois que sa main fauche et jette à la tombe
Quelque front lumineux qui se penche et succombe
Sous son embrassement de feu.

Oh! quand la mort enchaîne avec un cri farouche,
Après l'avoir broyée au contact de sa bouche,
Quelque créature de choix ;
Quand la faucheuse éteint de son souffle terrible,
Avec un rire abject, avec un geste horrible,
Une admirable et noble voix ;

Aux plis de son manteau, vaste linceul du monde,
Quand le spectre vainqueur, la marâtre inféconde
Avide d'ombre, de néant,
Emporte en ricanant une illustre dépouille
Et cache dans son antre, où l'argile les souille,
Les restes sacrés d'un géant ;

Quand elle prend le corps d'un homme de génie
Et que sa grande faux a rompu l'harmonie
De la matière et de l'esprit ;
Quand le monstre repu de chair, de sang, de fange,
Sur le sillon charnel où fut le grain d'un ange
Fixe son orbite et sourit ;

Alors la vieille Europe et la jeune Amérique,
L'Asie au sol riant et la brûlante Afrique
Tressaillent, poussent des sanglots ;
Et, semblable à la mer en un jour de tempête,
Lorsque vers la nuée elle dresse sa tête
Et lance jusqu'aux cieux ses flots,

L'univers, gémissant sous le coup qui l'accable,
Frémit, et vers le ciel dont l'ordre est implacable
Lève un regard découragé !
Il semble dire à Dieu : Ce décret est-il juste ?
Pourquoi m'as-tu repris, toi l'Éternel, l'Auguste,
Ce lutteur de lauriers chargé ?

Il répandait partout la joie et la lumière :
Le temple, le palais, la maison, la chaumière
Admiraient ce vivant flambeau ;
Et voilà que soudain disparaît cette flamme !
Et voilà que le corps se sépare de l'âme
Et que s'entr'ouvre le tombeau !

Comment donc, ô Dieu bon, toi qui, dans un brin d'herbe,
Dans une goutte d'eau, dans l'épi d'une gerbe,
Sèmes des êtres par milliers,
Comment donc ne peux-tu prolonger l'existence
De tous ces créateurs, rois de l'intelligence,
Qui du progrès sont les piliers ?

Notre siècle s'émeut, il se trouble, il frissonne
En voyant les penseurs qu'un dur labeur moissonne,
Tout à coup sombrer dans la nuit ;
Il souffre autant qu'il a souffert à son aurore :
Il pleura Beethoven, Weber — Qu'il pleure encore !
Lui que déjà l'ombre envahit.

Q'après avoir gémi sur l'effroyable lutte
Des peuples décimés par la mitraille, en butte
Au doute aride, irrésolus,
Ce siècle qui s'attriste au cliquetis des armes,
Pour un nouveau malheur retrouve encor des larmes :
Meyerbeer, Meyerbeer n'est plus !

II

Il n'est plus, c'en est fait ! — La fatale nouvelle
Franchit les monts, les mers avec rapidité ;
Elle court, elle vole, et l'électricité
A tous les continents la porte d'un coup d'aile.

Le détracteur lui-même, abattu, consterné,
Se trouble en maudissant son ancienne arrogance.
L'envie à l'œil haineux et l'ingrate ignorance
Ont senti des soupirs dans leur cœur étonné.

Il n'est plus et déjà la critique défalque
De ses vieux feuilletons bien des coups du stylet ;
L'injure qui jadis au grand jour s'étalait
Se cache, mais trop tard !... derrière un catafalque.

Sur le poison d'hier on épanche le miel ;
On vante sans pudeur ce qu'on blâmait naguère ;
Tel chante un hosanna qui s'armait pour la guerre;
La haine n'avait pas répandu tout son fiel.

III

Allons ! honorez ces reliques,
Envieux, ignorants, jaloux !
Allons ! plus de regards obliques
Jetés sur ce maître ! Que tous,
Théoriciens, mélodistes,
Amateurs, savants pessimistes,
Se courbent devant ce cercueil !
Et toi, qui fus toujours en guerre
Avec le génie, ô vulgaire!
Respecte du moins notre deuil !

Fières républiques, empires,
Suspendez un instant vos coups !
L'amour est roi des grandes lyres :
Nations, agenouillez-vous !
L'art vous éclaire, il vous relève,
Il affirme le bien, il rêve

A redresser le vice obtus ;
Il donne à chacun la noblesse,
Et sa main qui jamais ne blesse
Étoile le cœur de vertus.

Art où le ciel même se mire,
Qui sondera ta profondeur ?
Dieu te voit avec un sourire
Car tu réflètes sa splendeur.
Ta voix nous charme, nous console;
Ta clarté comme une boussole
Nous dirige vers l'infini ;
Pourquoi tes Christs, vaillants prophètes,
Quittent-ils, désertant tes fêtes,
Le monde par eux rajeuni !

IV

Meyerbeer, dors en paix à l'ombre de ta gloire !
Pour toi chaque bataille était une victoire,
Maître, que le succès suivait depuis trente ans !
Dors en paix dans les bras de la mère-patrie
Dont les fils, doux penseurs qu'aime la rêverie,
Iront verser sur toi leurs larmes et leurs chants.

Dors ! l'Art, ce souverain, sur ta tombe se penche
Et baise avec respect la sainte dalle blanche
Qui recouvre à jamais tes restes honorés ;
Puis relevant un front que la tristesse voile,
Il montre avec orgueil une nouvelle étoile
Qui flotte doucement dans les cieux azurés.

Tes amis, tes parents, tes filles, ta compagne,
Tout ce qui porte un cœur d'artiste en Allemagne,
En France, en Italie et dans le monde entier
T'adresse un souvenir du fond du sanctuaire
Où la reconnaissance, étrange statuaire,
Sculpte un temple au génie, immortel ouvrier,

V

Le temps n'existait pas pour ton âme sereine,
Giacomo ; tu disais : « Je livre l'*Africaine*
A Paris qui l'attend depuis dix-huit hivers ;
Mais je l'ai refondue, en sévère alchimiste,
Dans le creuset profond où l'âme de l'artiste
Cherche pour l'avenir un succès sans revers.

Dans cette œuvre, l'idée et s'épure et s'élève,
Et la partition qu'en ce moment j'achève
Dédaigne la roulade et le vain ornement.
J'ai dit à cette enfant de mes vieilles années :
« O ! tu surpasseras en vigueur tes aînées ! »
J'ai doté ses grands traits d'un sourire charmant ;

J'ai mis la passion dans ses yeux, sur sa lèvre ;
Je l'ai conçue enfin dans un accès de fièvre,
Mais j'ai laissé mûrir ses attraits, sa beauté ;
Et fuyant le clinquant dont le faux goût se pare,
Elle ose rechercher le triomphe bien rare
De plaire uniquement par la simplicité. »

A peine avait-il dit ces mots que, sur sa couche,
Il s'affaisse ; la mort le saisit, elle couche
Le combattant d'hier dans la nuit du tombeau.
— Nos espérances sont, hélas ! fragiles, vaines ;
Le temps, quand il lui plaît, boit le sang de nos veines.
Le présent sous nos pieds est un faible escabeau !

VI

Maître, quand tu sentis peser l'instant suprême
Sur ta tête occupée à résoudre un problème
Au bénéfice de notre art,
Quand tu sentis tes doigts abandonner la lyre
Où tu te supendais dans ton âpre délire
Ardent et sublime vieillard !

Oh ! quand soudain la mort, arrêtant ta pensée
Et posant sur ta main sa main sombre et glacée,
Dit : « C'est assez vivre ; suis-moi !

Viens! j'accomplis ma tâche; allons, qu'on m'obéisse!
Il faut qu'on m'appartienne, il faut que l'on subisse
Mon attouchement : C'est la loi! »

Lorsque éclatant sur toi, cette voix effrayante,
A l'heure où reparaît l'aube terne ou riante,
T'annonça le fatal moment,
Combien tu dus souffrir en voyant que ton œuvre,
Glissant entre tes doigts ainsi qu'une couleuvre,
Fuyait ton étreinte d'amant!

Tu reconnus alors la funeste ironie
Des choses d'ici-bas ; Ta volonté trahie
Sentait pour la première fois,
En face de sa force une force secrète,
Un pouvoir indompté qui lui criait : « Arrête! »
Et qui la ployait sous son poids.

VII

Maintenant, Giacomo, ta veuve désolée
S'agenouille, plaintive, au seuil du mausolée
Où tu dors près de tes enfants;
Elle croit entrevoir dans l'ombre l'auréole
Dont l'admiration, par un pieux symbole,
Entoure les fronts triomphants.

Berlin garde ton cœur d'où jaillissait la flamme ;
La terre a ta dépouille et le ciel a ton âme,
Mais ta pensée est avec nous!
Robert, *les Huguenots*, rayonnent sur le monde
Comme un double flambeau dont la clarté féconde
Met les nations à genoux!

La France à ta grandeur ne fut pas étrangère :
Tu compris son esprit, et sa grâce légère
Et les battements de son cœur,
Et, quand ta voix chantait, la grande capitale,
Active, intelligente, auguste, sans rivale,
Maître, te proclamait vainqueur!

Nous ne t'oublierons pas, ô! toi que l'Italie
Laissa boire à sa coupe encor toute remplie
D'un vin généreux et vermeil ;

Nous ne t'oublierons pas, fils de la Germanie
Qui voulus colorer ton talent, ton génie,
D'un rayon du divin soleil ;

Nous ne t'oublierons pas ! car lutteur pacifique
Tu secouas sur nous ta robe magnifique
D'où tombèrent des fleurs, des fruits,
Et tu nous confias le nid où ta pensée,
Mieux comprise aujourd'hui par la foule empressée,
N'éveille que de charmants bruits !

Paris-Passy, 1864.

XI

HISTOIRE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE ROBERT-LE-DIABLE.

Sous ce masque : l'histoire officielle, se cache cette figure : l'histoire vraie. Aimable et souriant, le masque, toujours le même, charme les gens superficiels, les niais, les badauds ; la figure, sombre, farouche, souvent désolée et couverte de larmes, n'est guère connue que d'un petit nombre d'initiés. Le masque représente les grands artistes comme des êtres privilégiés que le succès et la gloire accompagnent nécessairement, qui jouissent de la vie, qu'une auréole couronne, que les bravos et les applaudissements suivent partout, que les peuples acclament et que le monde considère comme autant de demi-dieux; la figure les montre tristes, inquiets, souffrants, tourmentés par les envieux, écrasés de travail, honnis par la foule qui les supporte à peine, ridiculisés par leurs contemporains, bafoués par la critique, sifflés, injuriés par la cabale, incompris, connaissant le public qu'ils méprisent, et cependant doutant d'eux-mêmes tant que ce public ne les a pas reconnus pour ce qu'ils sont.

Le masque et la figure, on le voit, ne disent pas absolument la même chose. Le masque prononce avec éclat ces noms : Homère, Dante, Cervantes, Shakespeare, Beethoven, Schubert, Chopin, Berlioz ; la figure dit : Homère mendiait, Dante fuyait dans l'exil la per-

sécution et la mort ; Cervantes subissait la prison, endurait la faim; Shakespeare se voyait préférer des littérateurs infimes ; Beethoven recueillait des souscriptions pour décider quelque éditeur à publier ses dernières partitions; Schubert vendait *le roi des Aulnes* à Diabéli pour cinq francs et mourait dans une détresse profonde; on se cotisait pour enterrer Chopin; Berlioz succombait au désespoir de se voir méconnu en France.

Et le masque continue à rire, et la figure continue à pleurer. Ce sont des triomphateurs, s'écrie l'un ; ce sont des martyrs, murmure l'autre.

Disposant d'une fortune considérable, Meyerbeer n'eut pas à subir le sort ordinaire des hommes supérieurs. Heureusement doué, secondé par un talent sérieux, il n'aperçut jamais d'obstacles invincibles entre son désir et le but qu'il visait. La clef d'or ouvrait toutes les portes ; son savoir faire l'aidait à réaliser ses rêves les plus ambitieux. La presse n'avait rien à lui refuser ; la fière dame s'humanisait pour lui. Etait-ce vraiment pour lui ? Les yeux du maëstro, petits, mais très beaux, furent-ils en effet pour quelque chose dans les éloges dont elle le combla ? Hé ! hé !

Quoi qu'il en soit, Meyerbeer conquit, grâce à *Robert-le-Diable*, une réputation colossale, solidement établie, durable, universelle ; il s'empara d'une position inexpugnable qui allait être encore fortifiée par un chef-d'œuvre sans précédents : *les Huguenots*. Aujourd'hui, comme jadis, Meyerbeer domine le théâtre contemporain.

A Paris seulement, *Robert* compte environ six cents représentations (1). On l'a joué dans toutes les villes importantes où il y a un orchestre et des chœurs. Que dis-je ? on l'a joué dans de simples bourgades avec ou sans orchestre, avec ou sans chœurs — au piano !!! La renommée est implacable.

---

(1) La *Dame blanche* en compte plus de mille.

S'imagine-t-on cependant que *Robert-le-Diable* soit arrivé sans difficultés à sa première représentation qui eut lieu, comme on sait, à *l'Académie royale de musique* le 29 novembre 1831 ? Si on le supposait, on se tromperait grandement et, puisque l'occasion s'en présente, je veux faire l'historique de cette pièce (1).

Conçu primitivement en trois actes, *Robert* destiné d'abord à l'Opéra-Comique, y fut présenté. Là, le poème attendit patiemment pendant deux ans le bon vouloir directorial. La popularité dont jouissait Scribe ne parvenait pas à vaincre les résistances qu'on opposait au musicien. Meyerbeer n'était pourtant pas le premier venu. Emule de Rossini, il avait obtenu des succès en Italie, et sa Muse, beaucoup moins germanique qu'ultramontaine, passait à tort pour une Allemande renforcée. Ces deux années étant écoulées et le poème ayant été reçu, on se décida à mettre la musique à l'étude. L'heure de la répétition générale sonna. Meyerbeer, l'air triste et résigné, écouta l'ouvrage d'un bout à l'autre ; puis il quitta la scène, sortit, prit le bras de Scribe et lui dit : Je retire ma partition. — Vous retirez votre partition ? — Oui. — Sérieusement ? — Sérieusement. — Pourquoi donc ? — Parce que ces artistes-là ne peuvent pas chanter ma musique ; ils en sont *impossibles* (2). — Mais le dédit ? (3) — Je le paierai. — Que comptez-vous faire alors ? — Je vous le dirai demain.

Le lendemain, de grand matin, Meyerbeer sonnait à la porte du meilleur de ses collaborateurs (4). Il demanda à Scribe d'ajouter deux actes à *Robert-le-Diable*, de transformer le dialogue en récitatif et de

---

(1) Les détails suivants, que je tiens de Scribe, m'ont été confirmés par Mme Damoreau et par Levasseur.

(2) Il voulait dire « incapables. »

(3) Il était, je crois, de dix mille francs.

(4) L'autre était Germain Delavigne.

présenter le *libretto* ainsi modifié à l'Opéra dès que lui, Meyerbeer, aurait achevé sa musique. Scribe jeta les hauts cris; mais le compositeur était pressant, obstiné; il avait à sa disposition des moyens de persuasion puissants... Scribe céda. Meyerbeer employa deux ou trois ans à remanier et à terminer *Robert* qui, porté à l'Opéra et confiné dans les cartons de la direction, y fit une nouvelle station de deux ans. M. Véron ne voulait pas entendre parler de cet ouvrage. Meyerbeer ouvrit son portefeuille, en sortit soixante mille francs et les présenta à M. Véron qui s'adoucit d'autant plus volontiers qu'une somme égale lui était déjà accordée par le ministère, soi disant pour réparer la salle. Cent-vingt mille francs, c'était plus qu'il ne fallait, en 1831, pour monter magnifiquement un opéra. M. Véron qui, sous certains rapports, ressemblait un peu, dit-on, au tailleur de M. Jourdain (1), se réserva, je pense, outre une poire pour la soif, de quoi se faire un habit. Mes bénédictions à l'industrialisme!

M. Véron conservait une arrière pensée, il espérait échapper aux obligations contractées envers les auteurs. En dépit de ces interminables hésitations, fort respectables sans doute, il fallut pourtant prendre un parti. Véron-Fontanarose, qui avait probablement des données plus précises sur la nature des pâtés que sur les merveilles de l'art, se décida en apparence du moins; au fond, il demeura flottant, irrésolu. Bref, après bien des pourparlers et beaucoup de temps perdu, les études de *Robert* commencèrent, et la première répétition générale arriva. Chanteurs et exécutants partagaient les appréhensions du docteur. Ils raillaient Meyerbeer, et lorsque, dans la fameuse marche des

(1) M. Jourdain, *regardant l'habit du tailleur:*

Ah! ah! monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait, je la reconnais bien. — Le maître tailleur : C'est que l'étoffe me sembla si belle, que j'en ai voulu lever un habit pour moi.

(Molière, *Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène VIII.)

nonnes, les bassons exécutent seuls certaine phrase que je qualifierai de cadavéreuse tant elle sent le sépulcre, les artistes de l'orchestre éclatèrent de rire. Ils trouvaient la chose drôle. Plus tard, on la trouva terrible.

Les craintes de M. Véron redoublèrent, et notre *Bourgeois de Paris*, hésitant jusqu'au dernier moment, ne dissimulait pas ses inquiétudes à son entourage. Ils pâlissait à vue d'œil sous les roses dont il couronnait journellement son front. Evidemment Thyrsis allait maigrir.

Appelé à la dernière répétition, le célèbre Fétis fut consulté ; mais Fétis avait son siège fait ; il combla la musique d'éloges et termina son discours en affirmant que *Robert* ferait le tour du monde ; en quoi il ne se trompa point.

Le public ne mordit pas d'abord à cette splendide partition ; il ne comprit pas d'emblée les nouveautés dont elle fourmille. Il y avait bien *la Valse infernale*, le beau décor du cloître, la danse des nonnes, le rameau enchanté, les démons, la cathédrale de Palerme ; mais tout cela n'attirait pas une foule assez compacte. Meyerbeer s'avisa d'un moyen excellent, maintes fois employé depuis et qui réussit souvent. Il acheta pendant les trente premières représentations, toutes les places qui la veille n'étaient pas louées, et les distribua à des personnages influents. On apprit bientôt qu'il était difficile de se procurer des loges, des stalles, au bureau de location ; alors les moutons de Panurge s'y précipitèrent, s'y ruèrent à l'envie et la vogue un instant hésitante s'établit définitivement.

Je me hâte d'ajouter que *Robert-le-Diable* méritait les sacrifices momentanés que s'imposait Meyerbeer. Toutefois, l'illustre maître, auquel on doit les *Huguenots* et *Struensée*, ouvrit une ère fatale pour le génie sans fortune. De plus, il a donné un exemple qui n'est que trop suivi. Maintenant le premier venu, s'il a de

l'argent, se faufile à la scène, au concert, partout. La plupart des directeurs, ne voyant que le gain immédiat, acceptent des productions quelconques à la condition que les auteurs, au lieu de recevoir le prix de leur travail, dédommageront d'avance les entrepreneurs des frais plus ou moins fictifs qu'ils font. Ainsi le commerce se subtitue à l'art, l'argent prend la place du mérite, et tandis que le billet de banque écarte les obstacles, renverse les barrières, le talent conspué attend à la porte et y reste. On accueille le charlatanisme armé d'une bourse, on chasse l'artiste indigent. Et on ne comprend pas que ce système ravale, outrage et blesse l'art qui, déjà dangereusement malade, se tourne et se retourne en soupirant sur son lit de douleur !

Créé par MM. Nourrit, Levasseur, Lafont, Révial, Wartel et Couderc, par Mmes Damoreau, Dorus et Taglioni, *Robert-le-Diable* n'a presque pas quitté l'affiche depuis son apparition au théâtre.

Une belle voix, du talent, de l'intelligence, suffisent-ils pour rendre dignement la pensée de Meyerbeer ? Hélas ! non. Robert, Bertram, Alice sont des types qui exigent impérieusement la réunion d'artistes exceptionnels. Eternellement jeunes et beaux, ils veulent le cœur qui déborde, l'esprit qui s'élève, la passion qui gronde, grandit, éclate. Ils ne sauraient se passer de cet élément : le sentiment dramatique ; ils demandent non seulement des chanteurs rares, mais encore d'excellents acteurs. Sur la scène comme à l'orchestre , chaque fragment mélodique a sa valeur, son expression propre ; chaque note traduit avec un singulier bonheur une pensée, un mot, un geste. Ce qui n'est qu'indiqué dans le *libretto* s'affirme magistralement dans la musique.

Cette œuvre immense, conception où pleure la terre, où hurle l'enfer, où le ciel rayonne, sera-t-elle jamais parfaitement représentée ? j'en doute. Pourtant j'aime à croire que l'exécution de *Robert* ne demeurera pas

indéfiniment aussi défectueuse qu'elle l'est actuellement. O mon pauvre *Robert !* on t'a changé en nourrice ! Que sont devenus les mouvements d'autrefois ? Tes adagios se hâtent, tes andantes se pressent, tes allegrettos tournent à l'*allegro vivace* et tes allegros en prestos.

Les airs de ballet conservent à peu près seuls leur allure accoutumée. Le reste se perd dans un tourbillon de sons où exécutants et auditeurs ne se retrouvent que par miracle.

Une dernière observation.

L'orchestration de Robert, un peu brutale et remplie d'effets heurtés mais voulus, oblige le chef d'orchestre et les exécutants à des précautions infinies. Ces précautions, il faudra les prendre le jour où l'on voudra restituer à cette partition, aujourd'hui presque méconnaissable, son ancienne et véritable physionomie.

XII

LE FAUST DE GOETHE. LES PETITS FAUST
PARTITIONS DIVERSES SUR FAUST
LE FAUST DE GOUNOD

Il existe en France une classe nombreuse de gens qui louent ou critiquent le *Faust* de Gœthe, sans l'avoir jamais lu. Comment porter un jugement sur un ouvrage sans le connaître? dira-t-on. — Sans le connaître! Oh! oh! il est bien question de cela, vraiment! j'ai dit : sans l'avoir jamais lu. — Vous plaisantez, sans doute? — Pas le moins du monde, Et tenez, demandez à votre voisin de droite, ou à celui de gauche, comment le tour se fait... — Mais ils n'oseraient peut-être pas vous répondre franchement; permettez-moi de le faire à leur place.

Le premier, en parcourant, un matin, son journal; le second, en feuilletant, un soir, une revue, ont trouvé deux appréciations diamétralement opposées de l'œuvre immortelle du grand poète allemand, chacune d'elles formulée en vingt ou vingt-cinq lignes, au moins : celle-ci tout sucre, tout miel; celle-là remplie de fiel, d'acrimonie... Voilà nos gens fixés. L'opinion de leur feuilletonniste ordinaire une fois casée en eux, ils la considèrent comme leur, la répandent avec opiniâtreté et la soutiendront jusqu'à la mort, endossant de bonne grâce le savoir, l'ignorance ou le préjugé d'autrui. Maintenant, mettez ces juges impartiaux en pré-

sence, le voisin de droite s'écriera : « Quel admirable livre que ce *Faust* ! » — « Je le trouve détestable ! » répond invariablement le voisin de gauche. Vous prieriez vainement ces fiers antagonistes de motiver leur opinion, et pourtant, si vous alliez leur rendre visite, vous apercevriez le livre célèbre mis en évidence sur le plus beau rayon de leur bibliothèque... Mais gardez-vous de le toucher, car si vous le tiriez de la noble poussière au sein de laquelle il repose, vous remarqueriez que les feuillets n'en sont pas coupés.

Les traducteurs amateurs sont encore assez amusants : ils se figurent un jour qu'ils ont envie d'apprendre l'allemand, et ne voient rien de mieux, pour satisfaire cette envie, que de débuter par une traduction complète de *Faust*. Leur professeur a beau leur représenter qu'ils ne sauraient en comprendre un mot, ils persévèrent dans leur idée et travaillent avec une ardeur qui se dément rarement avant la quatrième page du monologue. (Ces jeunes savants ne regardent pas les deux prologues : *Sur le théâtre* et *Dans le ciel* comme dignes de leur colère). A partir de ce moment, ils connaissent le *Faust*, c'est convenu. Ils s'élancent à la recherche de toutes les traductions qui paraissent, afin de voir de quelle manière on a traduit ces fameuses quatre premières pages sur lesquelles ils ont pâli trois mois durant, et chacune de ces traductions est commentée, critiquée de main de maître, et habillée comme elle le mérite.

Vient ensuite le lecteur semi-sérieux. Celui-ci lit le chef-d'œuvre d'un bout à l'autre : il y met le temps, un an ou deux, par exemple, puis il reconnaît, avec son impartialité accoutumée, que certains passages lui ont fait plaisir. Malheureusement, l'ensemble manque d'intérêt.

En remontant l'échelle des êtres, je rencontre, un peu plus haut, la race terrible des imitateurs, qui, sous

l'arrogant prétexte de refaire ce que le génie a créé de son souffle puissant, s'emparent insolemment de la pensée du maître, conservant le titre qui l'a rendue célèbre, mais ajoutant, dérangeant, rognant, déplaçant les situations, dont ils détruisent l'enchaînement logique, et défigurant, en un mot, ce qu'ils auraient dû respecter. Vandales nouveaux, ils substituent les arbustes taillés en pain de sucre des jardins à la Le Nôtre aux arbres majestueux, libres dans leur essor, de la forêt vaste et profonde. « On fait ce qu'on peut », objectera la bienveillance. D'accord, faites ce que vous pourrez, mais ne souffletez pas le génie, et laissez dormir en paix les géants dans leur tombe.

Parmi les écrivains qui ont imité le *Faust* de Gœthe, on en compte pourtant plusieurs dont le talent s'est montré, ailleurs que dans ces pâles imitations, sous un jour favorable. Presque tous même, dramaturges ingénieux ou littérateurs distingués, jouissent d'une célébrité assez méritée. Si je les attaque aujourd'hui, ce n'est donc que relativement aux altérations qu'ils ont fait subir, sans nécessité, sans excuse valable, au fond, à la forme, à la pensée, à l'ordonnance admirable du poème de Gœthe. Qui voudrait refaire l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, malgré leurs défauts! Qui oserait adapter une musique nouvelle au libretto du *Don Juan* de Mozart, du *Freyschutz* de Weber, de *Guillaume Tell* ou de *Robert-le-Diable*? Or, il me semble non moins insensé de vouloir aborder, après le Shakespeare allemand, le sujet qu'il traita avec une prodigieuse supériorité, si ce n'est pour en faire un opéra, une symphonie, une œuvre d'une autre nature enfin.

Je regrette de ne pouvoir donner un aperçu détaillé des *Faust* français, accompagné d'un échantillon du style, des *ficelles* dramatiques, des idées, des jugements bizarres des imitateurs de Gœthe. Ce serait fort divertissant. L'un d'eux (on me pardonnera les citations

suivantes) s'ingénie à transformer l'esprit du mal, Méphistophelès, ce personnage essentiellement dramatique, original, en un galérien ayant nom Cimbar, espèce de « Figaro ,du bagne », par la raison, dit judicieusement l'auteur, *que l'existence d'un bon ou d'un mauvais principe est une hypothèse, et que nous ne sommes plus au temps où l'on croyait au diable.* Quelle excellente raison! je trouve aussi, en tête de l'avis d'où ces lignes sont tirées : *Je me suis amusé à arranger* Faust *pour la scène française.* Bravo! voilà de la modestie. Il faut être doué, on en conviendra, d'un mérite exceptionnel pour arranger, en s'amusant, pour la scène française, un drame qui a coûté des années de travail à Gœthe.

Un autre, homme d'esprit du reste, éprouve le besoin d'ajouter des scènes au *Faust* allemand, et il met en action le passage de l'Evangile où l'âme des démons passe du corps des possédés dans ceux d'un troupeau de pourceaux. Enfin, tous ces petits Faust (j'en connais douze ou quinze) me semblent des diminutifs du grand, qu'ils rendent souvent méconnaissable, et je ne comprendrais pas pourquoi on a brisé en mille pièces la superbe statue pour nous en faire admirer ensuite, en détail, le pied, la main ou le nez, si dame Vanité n'était pas là pour expliquer toute chose.

Qu'est-ce là? Encore un Faust! Oui, celui-ci s'étala pendant quelque temps aux feux de la rampe à la façon d'une truie se roulant au soleil sur du fumier. Vous voyez cela d'ici. La bête folâtre au bord d'une mare en compagnie d'une troupe d'oies et de canards; elle promène son groin sur un tas d'ordures; elle s'y couche, elle s'y frotte, elle s'y vautre; ravie, elle s'étend parfois sur le dos et montre à tout venant son ventre énorme et débordant, sale, monstrueux, difforme... Elle se rapproche de l'eau croupie et s'y plonge avec ravissement; c'est le bouquet! Quel beau spectacle...

pour ceux qui l'aiment! Les jeunes gens auxquels on a donné, je crois, le nom charmant de « petits crevés », allaient voir trottiner l'animal sur son litde fange; ils se plaisaient à lui rendre visite, ils se familiarisaient avec ses manières, ils étudiaient, ils apprenaient son langage et quand, par hasard, ils daignaient pénétrer dans un salon, ils y entraient avec un grognement, et par bonds tout à fait galants. Après cela qui nierait les bienfaits de l'éducation et qui oserait prétendre que le théâtre est sans influence sur les mœurs? Ce Faust de basse-cour fit du bruit; cependant il ne vint à personne l'envie de parodier cette parodie. Heureusement! Où nous eût-on menés? Je n'ose le dire, mais vous le devinez. Si vous ne le deviniez pas, souvenez-vous de Cambronne : sa bravoure vous donnera le mot de l'énigme.

A Paris comme ailleurs les farces grossières furent toujours de mode, je me rappelle avoir lu jadis sur une affiche : *La tentation, parodie de la parodie de la Tentation, co chonaille en un acte, lardée de couplets.* Ce titre était drôle, du moins. Quant à la pièce, je ne l'ai pas vue. Hélas ! ces choses-là arrivent à la suite du succès, elles naissent sous les pas du génie, elles sont une espèce d'exutoire pratiqué au profit de la bassesse humaine, et il semble que, dans les rares occasions où le beau se manifeste à l'humanité, celle-ci n'ait rien de plus pressé que de le dénaturer et de le tourner en ridicule. A l'exubérance de son admiration bien involontaire, il faut pour contrepoids la violence de ses dénigrements. Elle pleure, puis elle rit de ses larmes; la huée lui paraît être le corollaire naturel de l'applaudissement ; elle voudrait faire des trous à l'azur. Impossible! Quel dommage! Si d'aventure elle s'élève jusqu'à la contemplation des splendeurs immaculées, vite elle redescend aux bas-fonds de la vie et s'y cramponne pour rétablir l'équilibre. Elle dresse le tréteau contre

l'autel, elle préfère les taloches de la parade aux coups d'aile de l'esprit, la charge au portrait, le ruisseau de la rue au torrent de la montagne ; à peine s'est-elle baigné le front dans la lumière qu'elle le courbe dans les ténèbres. O Gœthe ! pouvais-tu t'imaginer qu'un jour ton *Faust* serait transformé en une ignoble parade ?

Après les imitateurs et les parodistes, voici les traducteurs dont l'unique souci est de reproduire exactement l'œuvre originale, et de la faire passer vivante dans leurs traductions. Mais ici se présentent plusieurs difficultés à peu près ou totalement invincibles, surtout s'il s'agit de traduire de l'allemand en français, voire du français en allemand. Un antagonisme réel sépare ces deux langues. Entre elles, aucun rapport. Elles ne se ressemblent ni par les traits, ni par la physionomie, ni par l'allure. Rien de plus opposé que leurs formes grammaticales respectives ; chacune d'elles a son esprit, sa syntaxe, son genre de profondeur. Si les Allemands sont plus riches que nous en articles et par conséquent en déclinaisons, nous sommes plus riches qu'eux en terminaisons verbales, et il est incontestable que les infinitifs de nos quatre conjugaisons jettent dans le discours une variété de sons qui manque absolument, en ce sens, à l'idiome germanique. Aimer, courir, avoir, prendre, offrent à l'oreille des sonorités différentes qui la séduisent : *lieben*, *laufen*, *haben*, *nehmen*, la fatiguent au contraire par leur monotonie. Nos voisins construisent souvent un mot avec deux substantifs qu'ils unissent tout bonnement l'un à l'autre ; au lieu de dire bottier, cordonnier, ils disent : faiseur de bottes, *stiefelmacher* ; faiseur de souliers, *schuhmacher*. Je ne vois pas bien en quoi consiste la richesse de ces accouplements naïfs qui ont pour mission de remplacer le mot propre, de masquer son absence ; je préfère un substantif formé par contraction, comme Lorraine, par exemple (de *Lothare regnum*) à l'union forcée de deux

ou plusieurs substantifs placés les uns au bout des autres et tout étonnés de se trouver côte à côte. Certain savantasse me soutenait, il y a quelques années, que nous n'avions que des mots très courts, et comme je lui citais anti-constitutionnellement : Bah ! me répondit-il, voilà un mot bien long en effet ! Nous avons, nous, *Leihbibliothecksbücherschrankschlüssellockchen.* J'éclatai de rire, mais je me tins pour battu, tout en pensant avec raison qu'il avait composé instantanément cet interminable substantif pour me donner tort. Le fait est qu'on le chercherait vainement dans le dictionnaire, mais il pourrait exister, et c'est déjà trop. Lorsqu'une expression manque aux Allemands, ils la prennent à une nation voisine, ils l'intercalent sans y rien changer dans une phrase quelconque, ils la prononcent à leur façon, puis ils s'écrient avec orgueil : « Nous l'avons aussi ! » Cette manière de l'avoir aussi me paraît admirable ! C'est ainsi qu'ils possèdent *colossal;* à notre tour, nous pourrions leur piper *schnucht*, qui nous manque. Toutefois, et, quels que soient nos larcins futurs, nous ne leur emprunterons jamais « Leihbibliotheckbücherschranckslüssellockchen » !

Dieu me garde de nier la valeur intrinsèque de la langue allemande, si lyrique par le mélange des longues et des brèves ; j'en apprécie les énergiques beautés, j'en aime les constructions savantes, les inversions hardies, poétiques et grandioses ; mais le grand cas que j'en fais ne m'empêche pas de priser comme je le dois les magnificences de notre langue, dont la syntaxe est si logique, la simplicité si noble, la clarté merveilleuse, la grâce adorable, la précision parfaite, et qui, souple et forte, adroite et puissante, spirituelle et incisive, primesautière, élevée, profonde, réfléchie, se plie avec une étonnante facilité à tout ce que l'écrivain exige d'elle. Les étrangers la critiquent, Voltaire la ravale ; moi je soutiens qu'elle est à la fois un flambeau

et un levier. Elle est une force, étant une lumière. Un matin, fatigué des attaques que les Anglais, les Allemans, les Italiens et les autres peuples de l'Europe ne manquent jamais de diriger contre elle, peut-être parce qu'elle a fidèlement servi un nombre presque incalculable de poètes et de prosateurs, je me consolai en écrivant ces deux sonnets :

I

Ainsi c'est entendu ! tu n'es qu'une pauvresse,
Brave langue française ; on l'affirme, on le croit ;
Quand, grâce à ta beauté, ton influence croît,
On feint de mépriser tes formes, charmeresse !

La France, l'Étranger connaissent ta détresse ;
On abhorre partout tes rigueurs, ton air froid,
Ta grammaire, prison où l'on est à l'étroit,
Tes mille exceptions, voire ta sécheresse.

L'Allemand, glorieux de sept à huit cents mots
Qu'il a de plus que toi, te dénigre à propos :
Voltaire t'appelait sans façon une gueuse,

Toi, tu ris. Après tout on a ce que l'on a.
Tu ris, tu ris encor, toujours, et te voilà
Narguant tes détracteurs dans ta verve fougueuse.

II

C'est bien. Ris de ce rire incisif, fier, courtois,
Qu'aimaient Régnier, Pascal, Molière, La Fontaine ;
Ris en montrant les dents, en les montrant à peine,
Aux pédagogues, ris de ton rire gaulois.

On prétend, je le sais, que tu parles patois ;
La critique l'assure et la chose est certaine ;
Des juges compétents à mine puritaine
Pour t'en convaincre mieux l'ont crié sur les toits.

Que t'importe ? As-tu mis chez nous l'esprit en friche ?
Bossuet, Beaumarchais, t'ont trouvée assez riche ;
Tu suffis à Corneille, à Chénier, à Rousseau ;

Tu charmas le grand siècle et tu charmes le nôtre,
Tu devins océan, toi qui fus un ruisseau,
Et sur toi l'avenir compte encor, noble apôtre !

Quoi qu'il en soit et malgré la belle traduction en prose et en vers du *Faust* de Gœthe par le pauvre Gérard de Nerval, je demeure convaincu qu'il est réellement impossible de rendre exactement en français des pensées auxquelles certaines tournures de phrases inhérentes à l'individualité, au langage germanique, ajoutent une force considérable. Ces pensées, rendues plus saisissantes par l'arrangement de certains mots présentés dans un ordre particulier, spécial, brillent avec la rapidité de l'éclair qui frappe la vue comme elles frappent l'esprit, et demeurent comme lui insaisissables dès qu'il s'agit de les transporter dans un autre idiome.

En voici deux exemples :

Comment, lorsque Faust a laissé tomber de ses lèvres la coupe empoisonnée en entendant les chants sacrés qui ont réveillé en lui la foi des jeunes années ; comment, dis-je, rendra-t-on ce vers, expression sublime des sentiments qui bouleversent l'âme de Faust :

Die Thrane quillt, die Erde hat mich wieder ! (1)

« Wieder », placé à la fin du vers, acquiert en cet endroit une étonnante puissance. Il exprime parfaitement l'intensité de bonheur qu'éprouve Faust à presser encore de ses genoux qui ont fléchi et de ses mains avides notre mère commune, la terre ; et il y a tant d'aspirations dans cet impétueux retour aux émotions de la vie, que je ne puis lire ou entendre déclamer

(1) Les larmes ont coulé, la terre m'a reconquit.
Littéralement « m'a de nouveau ».

cette phrase si simple sans me sentir ému jusqu'aux larmes.

Le second exemple se trouve dans le chant de Marguerite au rouet, dont je transcris quatre strophes :

	TRADUCTION DE GÉRARD DE NERVAL :
Meine Ruh' ist hin, Mein Hertz ist schwer ; Ich finde sie nimmer Und nimmer mehr.	Le repos m'a fui ; la paix de mon cœur malade je ne la trouve plus et plus jamais.
Nach ihm nur schau'ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh' ich Aus dem Haus.	Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler à sa rencontre !
Mein Busen drangt Sich nach ihm hin Ach dürft' ich fassen Und halten ihn :	Mon cœur se serre à son approche ! Ah ! que ne puis-je le saisir et le retenir pour toujours !
Und küssen ihn So wie ich wollt' An seinen Küssen Verge hen sollt' !	Et l'embrasser à mon envie ! Et finir mes jours sous ses baisers !

Que de passion, d'exaltation du cœur, de délire inconscient dans ces inimitables strophes où l'on sent circuler, comme le sang dans les veines, les sentiments qui dominent dans l'existence de la femme, c'est-à-dire l'amour incommensurable, le dévouement sans bornes, l'oubli de l'univers dans la contemplation du bonheur qui n'est plus et dans le désir brûlant de le goûter encore, ne fût-ce qu'un instant ! C'est prodigieusement beau et cela fera éternellement le désespoir des traducteurs.

Pourtant on reproche à Gœthe de manquer de cœur ! On ne lui a pas épargné cette accusation terrible, et de magnifiques intelligences n'ont pas craint,

en la lui adressant, de lui refuser la première place parmi ceux des auteurs contemporains qui ont abordé le drame fantastique. Mme Sand, dans un intéressant article publié il y a plusieurs années dans la *Revue des Deux-Mondes,* cherche à établir la suprématie de Byron et de Misckiewicz sur le poète allemand; et Lamennais, dans l'*Esquisse d'une philosophie*, attaque assez violemment Gœthe et son *Faust*, où domine, dit-il, un rire sec, âcre et moqueur.

Voyons, en expérimentant sur le vif, si ces jugements sont ou non dénués de fondement.

Me promenant un soir avec un poète de mes amis, un vrai poète celui-là, nous suivions tous deux en causant un charmant sentier qui longe l'une des rives de la Marne. Nous respirions à pleins poumons l'air chargé des parfums que la brise enlevait aux arbres fruitiers et à la prairie en fleur, subissant malgré nous l'influence du silence éloquent qui se fait aux champs à l'heure où se taisent par degrés les bruits de l'homme, où le soleil couchant semble descendre à regret derrière la colline en jetant, comme un dernier adieu, ses rayons pâlissant dans l'éther bleu du ciel. La rêverie avait succédé à la causerie et nous écoutions ce que nous contait cette riche et belle nature, laissant sommeiller la discussion qui éclate inévitablement entre deux penseurs lorsqu'il s'agit d'art. Les noms de Schiller, de Gœthe avaient été prononcés, et, comme cela arrive toujours quand la conversation tombe sur ces rivaux de génie et de gloire, nous ne nous étions pas entendus. Tout à coup mon ami s'arrête en s'écriant avec un geste significatif : « Non, ce Gœthe n'avait rien là. — Eh quoi! vous aussi, vous croyez cela? — J'en suis convaincu. J'ai lu son chef-d'œuvre, son *Faust*, et je n'y ai pas trouvé un mot qui m'allât au cœur. — C'est que vous l'avez lu dans une mauvaise traduction et sans le comprendre! » lui répon-

dis-je hardiment; puis, après lui avoir rappelé les scènes si touchantes du Jardin et de Marguerite au rouet, j'arrivai à celle de la Prison, l'une des plus émouvantes que je connaisse, et, en l'absence de Marguerite, je déclamai de mon mieux :

« Quoi! tu ne peux m'embrasser? mon ami, depuis si peu de temps que tu m'as quittée, déjà tu as désappris à m'embrasser? Pourquoi dans tes bras suis-je si inquiète?... quand naguère une de tes paroles, un de tes regards m'ouvraient le ciel, et que tu m'embrassais à m'étouffer. Embrasse-moi donc ou je t'embrasse moi-même! (Elle l'embrasse.)

« O Dieu! tes lèvres sont froides, muettes. Ton amour, où l'as-tu laissé? qui me l'a ravi?

Et plus loin :

« Je vais te décrire les tombeaux que tu auras soin d'élever dès demain; il faudra donner la meilleure place à ma mère; que mon frère soit tout près d'elle; moi un peu sur le côté, pas trop loin cependant, et le petit contre mon sein droit. »

Jusque-là le poète, gardant un profond silence, luttant contre sa propre émotion, s'était assez bien contenu; mais à ce dernier trait il n'y tint plus, et j'entendis ces mots plusieurs fois répétés : « C'est sublime! c'est sublime! »

En effet, c'est sublime! Mais l'esprit et le cœur réunis peuvent seuls, selon moi, atteindre ces sommets élevés que le talent regarde de loin avec un désespoir farouche ou avec une douloureuse résignation.

Quoique les traductions versifiées ne soient, au au fond, qu'une paraphrase du texte traduit, il arrive que, grâce au rhythme du vers et à sa forme saisissante, elles donnent le sentiment de l'original mieux que ne peut le faire la prose. J'en trouve une preuve frappante dans une publication récente intitulée :

Faust et Marguerite, d'après Gœthe, par Victor Fleury (Havre 1858).

Le charmant fragment transcrit ci-après me fera pardonner, j'espère, cette dernière citation :

(Les Remparts. — Dans un creux de mur l'image de *Mater Dolorosa !* — des pots de fleurs devant).

MARGUERITE, *apportant des fleurs nouvelles.*

Abaisse, ô Mère des douleurs,
Un œil de pitié sur ma peine ;
A tes pieds je répands les pleurs
Dont mon âme brisée est pleine.

Tu contemples, le glaive au cœur,
Et dans une angoisse profonde,
La mort cruelle du Seigneur,
De ton fils, le Sauveur du monde.

Tes regards navrés, vers les Cieux,
S'élèvent pour prier son Père,
Et tes larmes comme tes vœux
Demandent secours, sainte Mère !

Mais, hélas ! qui le sentira
Le mal profond qui me déchire?
De mon cœur qui devinera
L'inquiétude et le martyre?

En quelque lieu qu'errent mes pas,
C'est une douleur bien amère,
Bien amère que celle, hélas;
Qu'après moi je traîne sur terre !

Dès que je suis seule un moment,
Toute seule dans ma demeure,
Je m'abandonne à mon tourment,
Je pleure, je pleure, je pleure !...

Mère, je t'apporte ces fleurs
Qui venaient devant mes croisées ;
Elles ont grandi sous les pleurs
Dont mes yeux les ont arrosées !

Je les cultivais de ma main,
Dans leur étroite plate-bande,

Mère du Christ, et ce matin
Je te les apporte en offrande.

Le premier regard du soleil
Me trouve sur ma couche assise :
Il n'est plus pour moi de sommeil :
Une lente douleur me brise!

Arrête, s'il est temps encor,
Le flot qui grandit et qui monte :
Mère, sauve-moi de la mort;
Vierge, sauve-moi de la honte!...

On l'a écrit cent fois et personne n'en disconviendra, en dépit des jugements sévères d'une partie de la critique, des appréciations étranges des demi-connaisseurs et des préjugés de la foule : le Faust est un monde. On a cherché à le déprécier, ce monde, à l'amoindrir, à en contester la valeur, la beauté, ce qui n'a pas empêché les faiseurs d'y puiser à pleines mains; mais s'il a assez mal servi nos dramaturges et nos vaudevillistes, il a fourni aux peintres et aux musiciens des thèmes précieux, dont les uns et les autres ont su tirer parti.

Qui ne connaît les splendides toiles que *Faust* à inspirées à Ary Scheffer? Qui ne se souvient de Marguerite au rouet, de Marguerite à la fontaine, de Marguerite à l'église? Ces tableaux et quelques autres, imprégnés d'un sentiment profond, éclairés par les rayonnements d'un idéal supérieur, vaudront à l'artiste dont l'art a pleuré la perte prématurée, d'être considéré non seulement comme un peintre immortel, mais encore comme un penseur qui rivalise d'audace et de profondeur avec Gœthe. Ary Scheffer donne un corps à l'instinct, à la passion, à la pensée; ses personnages ont la fluidité des esprits; leurs formes vaporeuses, d'ailleurs ravissantes, font longuement rêver à un monde où la vie psychique, presque indépendante de la matière, se manifeste par des douleurs et par

des joies purement spirituelles. La critique ne me paraît pas avoir compris cela; elle le comprendra bientôt, et elle se rendra compte alors du progrès immense qu'Ary Scheffer a fait faire à la peinture.

Ecrire la musique de *Faust* ou d'une imitation de *Faust*, fut le rêve d'un nombre considérable de compositeurs d'élite et parfois aussi, hélas! de compositeurs médiocres. Beethoven, le grand Beethoven, avait formé le projet de composer une partition pour le poème de Gœthe, quand la mort le déroba aux risées de la plupart des artistes viennois, et à l'admiration tardive de ceux qui commençaient à sentir, à comprendre et par conséquent à aimer ses splendides conceptions. Mais Beethoven était-il l'homme qui convenait à cette tâche difficile? Je ne le crois pas. C'eût été bien plutôt l'affaire de Weber, dont les mélodies fantastiquement colorées et les harmonies imprévues se fussent mariées à merveille aux situations dont Gœthe embellit la légende allemande et le drame anglais de Christophe Marlowe. Weber, pourtant, ne paraît point y avoir songé, et ce fut toujours là, pour moi, un sujet d'étonnement. Une chose plus surprenante, c'est que Spohr, auquel on doit d'ailleurs d'intéressants ouvrages et principalement une très belle symphonie en *fa* (Die Weihe der Tœne), ait voulu poser son harmonie compliquée, enchevêtrée, scolastique, ses motifs aux allures lourdes et surannées sur un libretto en deux actes portant le titre de *Faust*, signé J.-C. Bernard, et qui nous prouve que les Allemands se rendent comme nous coupables, à l'occasion, du crime de lèse-littérature. A peine peut-on signaler un chœur de sorcières où l'on remarque une jolie phrase, dans cette longue partition dont la musique sans entrailles, semblable en cela au libretto de M. J.-C. Bernard, est l'antipode de la tragédie de Gœthe.

Linpaitner, un honnête musicien, appartenant,

comme Marschner, qui lui est supérieur, à l'école de Weber, a fourni son contingent musical à la poésie lyrique contenue dans le vrai *Faust*.

Le prince Radziwill a fait la même tentative avec un meilleur succès. Ses idées sont assez originales, assez saillantes et rehaussées par un sentiment poétique étranger aux notes enrégimentées de Linpaitner. Qui sait si le prince Radziwill ne fût pas devenu un maître, à l'aide d'études sérieuses, approfondies ? La nature lui avait confié d'heureuses facultés, et il s'en serait probablement mieux servi si certaines positions n'étaient un obstacle parfois plus fatal que la misère même au développement du talent. Je recommande aux malheureux cette réflexion consolante, et je conseille aux heureux d'en faire leur profit.

Je connais, de Schubert, quatre morceaux composés sur des paroles de *Faust* : le *Dies iræ* (chœur et récitatif) ; le Lied écrit sur ces vers :

Ach neige
Du schmerzenreiche
Dein Antlitz gnadig meiner Noth ! etc.

La ballade du roi de Thulé (dans le genre gothique), et Marguerite au rouet *(Gretchen am Spinnrade)*. Les deux premiers ne méritent qu'une mention honorable ; le troisième est joli ; mais le quatrième, devenu très populaire, est d'une beauté si complète ; Schubert a trouvé, pour rendre les sentiments de Marguerite, des accents si vrais, si touchants, les élans de la passion y sont mêlés avec tant de bonheur aux accents déchirants du désespoir, que je ne comprends guère comment on a osé mettre en musique, depuis, ces strophes de Gœthe.

Les « illustrations » de *Faust* de Henri Litolff n'offrent rien de bien remarquable. Aussi le pianiste-compositeur auquel on doit le beau concerto symphonique en

ré mineur, a-t-il dû se convaincre que les applaudissements du public et les gâteries dont la presse l'a littéralement accablé, n'ont pu s'étendre jusque sur les « illustrations » dont quelques voix ont vainement cherché à rendre la chute moins sensible. Ou je me trompe fort, ou ces illustrations-là n'illustreront pas leur auteur.

On vante beaucoup, en Allemagne, une ouverture de *Faust*, de Richard Wagner, et les partisans de la nouvelle école parlent avec enthousiasme d'un travail inédit de Listz. De ces deux partitions, l'une n'a pas encore franchi le Rhin (la musique ne voyage pas si vite!) et l'autre reste jusqu'à présent en portefeuille. Il ne me reste donc à parler que de la légende en quatre parties, de Berlioz, avant d'arriver à l'opéra de MM. Jules Barbier, Michel Carré et Charles Gounod.

Dans l'avant-propos qu'il a placé en tête de son œuvre, Berlioz dit expressément :

« Le titre seul de cet ouvrage indique qu'il n'est pas basé sur l'idée principale du *Faust* de Gœthe, puisque, dans l'illustre poème, Faust est sauvé. » J'ajouterai que si la fin du poème fut changée, le commencement ne le fut pas moins, et que je ne retrouve dans aucun des *Faust* français, y compris la légende de Berlioz, le point de départ élevé et dramatique du *Faust* allemand. Ces réserves faites, convenons-en, la musique de Berlioz a rendu dangereux, pour les compositeurs à venir, l'abord de ce sujet. Cette page magistrale, la plus belle qui soit sortie de cette plume laborieuse, brillera, j'en suis convaincu, parmi celles que notre époque léguera aux siècles futurs. Ouvrez cette partition au hasard, lisez, et vous trouverez quelque beauté à signaler. C'est d'abord le thème ravissant de la fugue instrumentale (scène 1re), qui se développe sous les phrases entrecoupées de Faust, et qui, dans ses ingénieux développements, peint d'une façon si naturelle le réveil

de la nature ; puis c'est la gaie chanson des paysans, sautant dans la plaine au bruit de l'orchestre champêtre établi sous le tilleul au feuillage arrondi ; c'est la marche hongroise, pleine de feu, instrumentée à ravir, et successivement : la fugue en *fa dièze* mineur, parfaitement à sa place au début de la seconde partie, quand Faust, rentré dans son cabinet de travail, exprime l'ennui qui le ronge et le dégoût de la vie ; le grand cri : *Christ vient de ressusciter ;* le chœur des gnomes et des sylphes ; le ballet qui le suit, adorable inspiration ; le chant des soldats et la chanson des étudiants, adroitement réunis dans le final ; la ballade du *Roi de Thulé*, mélancoliquement accompagnée par un alto solo, qui toujours fait entendre à propos la phrase principale du thème ; le menuet des Follets, vif, original, terminé par un trait d'esprit (la sérénade de Méphistophélès, qu'on entendra dans un instant à trois temps et qui, d'abord, se joue à quatre temps pour faire danser messieurs de l'air) ; l'invocation à la nature avec ses harmonies sauvages, et enfin la course à l'abîme, morceau symphonique, dans lequel le chant joue un rôle secondaire, mais dont l'accompagnement, vous prenant en croupe, vous oblige à galoper, haletant, à la suite de Faust et de Méphistophélès. Son rhythme formidable, confié premièrement aux violons, acquiert bientôt une puissance inouïe par l'adjonction des altos et des violoncelles. Le hautbois pose ses notes tristes, naïves, suppliantes, comme la voix lointaine de la pauvre Marguerite devenue folle et que Faust croit entendre, sur les traits de l'orchestre bondissant ; tandis que les autres instruments à vent, dessinant pour ainsi dire à vos oreilles les horreurs d'une danse de monstres hideux, grouillant dans des bas-fonds invisibles, et de squelettes heurtant les uns contre les autres, en ricanant horriblement, leurs os d'ivoire jauni aux craquements secs et sonores, portent la terreur au comble.

Je regrette de n'avoir entendu que deux fois ce duo extraordinaire ; mais je le relis de temps en temps, et cela me console. Que de poésie, d'imagination, de distinction native, d'originalité, d'élévation dans cet ouvrage ! Sans doute on y retrouve çà et là les défauts du maître, des mélodies brisées, des tendances à l'exagération et l'abus du grotesque. Quoi qu'il en soit, je préfère de beaucoup cette musique avec ses écarts aux compositions incolores de quelques maîtres à la mode, et je dirai avec Victor Hugo : *J'aime mieux une barbarie de Shakespeare qu'une ineptie de Campistron.*

MM. Michel Carré et Jules Barbier, comme leurs devanciers nationaux, ont fait de Faust un savant avide de jouissances, et pressé de se dépouiller de ses quatre-vingts ans, afin de goûter un peu aux plaisirs accordés à l'humaine faiblesse, quand cette faiblesse est jeune et vigoureuse. — Dans Gœthe, au contraire, Faust ne cherche que le secret de Dieu. Il le demande aux livres, à la science, à la nature ; il sent son impuissance radicale, irrémédiable ; il évoque des esprits dans l'espoir de savoir ce qu'il ignorera toujours, et c'est en rentrant dans la vie, en retombant sous l'empire des passions, qu'il commet des fautes qui le conduiraient tout droit en enfer sans l'intervention de Marguerite et sans la miséricorde divine. Le Faust de MM. Barbier et Carré, sorte de reproduction d'un vaudeville sentimental représenté il y a quatorze ou quinze ans au Gymnase, ne se montre pas si ambitieux : « Je demande à être rendu au plaisir, à l'amour en ce jour. » Voilà tout. Sauf le reproche relatif à cette légère différence entre le poème et le libretto, je n'ai que des compliments à adresser aux arrangeurs, dont l'habileté est reconnue, comme on sait, mais qui eussent été bien aimables de ne pas substituer aux chants religieux qui, au premier acte, arrachent aux lèvres de Faust la coupe empoisonnée, des chœurs qui achèvent de changer en-

tièrement la signification de la pièce allemande pour la transformer en une donnée vulgaire.

Le collaborateur de MM. Barbier et Carré, M. Charles Gounod, a débuté au théâtre par un grand opéra en trois actes, *Sapho*. Il y avait environ une quinzaine d'années qu'on n'avait entendu, rue Le Peletier, une partition de cette valeur, et je fus des premiers à applaudir le coup d'essai d'un musicien inspiré, sérieux, marchant librement dans sa voie et méprisant les beautés de convention dont on nous vantait outre mesure le charme, peut-être parce qu'elles apparaissaient de loin en loin, au milieu d'un déluge de notes sans parfum, sans saveur. Les bons instincts du public, endormis par des banalités un peu trop fortes, se réveillèrent spontanément à l'audition de *Sapho*. Ce fut une acclamation générale en faveur du prophète en herbe, qui justifia pleinement son premier succès par les *Chœurs d'Ulysse*, œuvre charmante, remplie de fraîcheur, de suavité, de verve juvénile, et par la *Nonne sanglante*, opéra fantastique en cinq actes, dans lequel il déploya les richesses de son imagination et de son savoir.

Témoin du bruit qui se faisait autour du nom de Gounod, M. Carvalho se rappela tout à coup qu'il devait son appui aux jeunes gens et se souvint des devoirs que lui imposait son privilège. Quoi ! ne pas donner le moindre témoignage d'intérêt à un homme dont les compositions avaient été applaudies à la Comédie-Française et à l'Académie impériale de musique ? M. Carvalho avait trouvé le moyen de faire de son théâtre une scène nationale allemande ; on y représentait : le *Freyschutz*, *Obéron*, *Euriante*, *Preciosa*, et il sentait qu'il devait une satisfaction à l'opinion publique en faisant diversion avec un artiste français, avant de mettre à l'étude les *Noces de Figaro*, l'*Enlèvement au sérail*, de Mozart, et *Abou-Hassan*, opérette en un acte, dont la représentation, loin d'ajouter à la glorieuse

réputation de Weber, l'aurait fait pâlir, s'il était possible de porter atteinte à la renommée de ce maître. En conséquence, il demanda un ouvrage à M. Gounod, qui s'empressa de lui remettre le *Médecin malgré lui*, de Molière, versifié par MM. Barbier et Carré.

On a prétendu que M. Gounod a voulu dater son œuvre en imitant les maîtres du siècle dernier. Pourquoi alors imiter aussi Rossini ? Je suis peu partisan des archaïsmes musicaux (Je demande grâce pour ce néologisme). L'imitation des anciens ne saurait en aucun cas être substituée à ce qu'on appelle la couleur ; ce calque me semble puéril, indigne d'un esprit sérieux, et je crois que l'impression des connaisseurs et celle de la foule n'ont pas été favorables à la tentative de M. Gounod. On ne ressuscite plus les morts. La gentille chanson des Glouglous et le chœur des Fagotiers méritent d'être précieusement recueillis au milieu de ces souvenirs du passé, et j'aurais applaudi sans réserve l'excellent sextuor du second acte, s'il n'était pas trop rossinien.

Le *Médecin malgré lui*, entouré des hommages de nombreux amis, soutenu par la presse entière, fournit une carrière d'une soixantaine de représentations qui n'enrichirent guère la direction, assure-t-on. Les mêmes auteurs, moins Molière, gratifièrent alors le Théâtre-Lyrique du *Faust* qu'on a représenté depuis à l'Opéra. J'ignore quel sera, dans vingt ans, le sort de ce dernier ouvrage, au point de vue de la popularité, mais il est, musicalement parlant, de beaucoup snpérieur au *Médecin malgré lui*, sans s'élever à la hauteur de la *Nonne* et des nobles et pures inspirations de *Sapho*.

Dans l'introduction qui précède le lever du rideau, M. Gounod exprime, comme Berlioz, les sombres préoccupations, les désillusions du savant par un motif fugué d'un caractère large, imposant. On voit de suite qu'on est en présence d'un artiste connaissant à fond

les ressources de son art. La toile se lève. Faust, assis devant une table chargée de parchemins, méditant aux lueurs vacillantes de la lampe qui va s'éteindre, se désespère d'avoir si longtemps étudié pour ne rien savoir. Tout son récitatif, empreint, si j'ose m'exprimer ainsi, des teintes grises du désenchantement, retrace à merveille les misères de cette vieillesse virile qui voudrait arracher à la mort même le secret de la vie. Les rayons du soleil levant annoncent à Faust un nouveau jour. Il n'en jouira pas, car il a hâte d'en finir avec l'existence, et il s'écrie, en saisissant une fiole dont le contenu lui rendra l'éternel repos :

Salut, ô mon dernier matin !

Une fraîche mélodie, chantée par des jeunes filles qui passent, joyeuses, sous les fenêtres du vieillard, le fait hésiter.

Vains échos de la joie humaine

dit-il,

Passez, passez votre chemin !...
O coupe des aïeux, qui tant de fois fut pleine,
Pourquoi trembles-tu dans ma main ?

Cependant un chœur de laboureurs se rendant aux champs détourne encore la liqueur homicide. La joie de ces braves gens porte au comble la rage de Faust, qui lance cette foudroyante apostrophe contre tout et contre quelque chose de plus que tout, comme disait Mme de Staël :

Maudites soyez-vous, ô voluptés humaines !
Maudites soient les chaînes
Qui me font ramper ici-bas.
Vain espoir qui passe avec l'heure,
Maudit soit tout ce qui nous leurre :
Rêves d'amour et de combats !
Maudit soit le bonheur, maudite la science,
La prière et la foi !
Maudite sois-tu, patience !

Décidément le caractère de ce bon docteur laisse à désirer ; il s'aigrit :

A moi, Satan, à moi !

ajoute-t-il. Satan n'a garde de répondre si facilement à l'appel de l'imprudent philosophe, et il se borne à envoyer à sa place son fondé de pouvoirs, Méphistophélès, qui arrive en chantant :

Me voici !...

Le duo entre le diable et le penseur est écrit, comme le reste de ce tableau, auquel on a donné le nom ambitieux d'acte, dans un style ample, plutôt qu'élevé. Cet éloge ne s'applique pas à la phrase principale :

A moi les plaisirs ! etc.

dont le sentiment banal fait songer de ténor italien, non de docteur tudesque.

Le thème entendu à l'orchestre pendant l'apparition de Marguerite est au contraire d'une exquise suavité, et fait pardonner les deux ou trois réminiscences harmoniques et mélodiques qui le précèdent.

Il règne une certaine confusion dans les chœurs d'étudiants, de soldats, qui commencent la kermesse. Celui des bourgeois réveille l'attention par son rhythme piquant ; je déplore qu'il se termine par une formule vieillie qui le dépare. La ronde du veau d'or ne manque pas d'énergie. La part qu'y prend le chœur produit le meilleur effet. On a signalé avec raison le choral qui a pour but d'éloigner Méphistophélès et la surprise que cause la fuite de ce démon, qui ne craindra pas, au quatrième acte, de s'installer à l'église.

Le premier motif de la valse et sa coda font regretter que la seconde phrase en *la* et celle en *ré* ne portent pas le cachet de distinction qui donne tant de charme au début et à la péroraison de cette gracieuse bluette. J'aurais souhaité plus d'individualité dans les

couplets de Siebel. Quant à la cavatine de Faust, j'avoue qu'elle ne m'a pas enthousiasmé, malgré l'accompagnement dialogué d'un violon solo avec le chant, et les quatre mesures qui ramènent heureusement :

Salut, demeure chaste et pure ! etc,

Je vous demande pardon de parler encore de musique rétrospective à propos de la chanson du roi de Thulé. Est-ce ma faute ? Elle est jolie, toutefois, cette chanson, et bien préférable à l'allegro qui la suit, dit avec infiniment de goût par Mme Carvalho, mais où l'auteur se perd dans d'interminables roulades, qui remplacent désavantageusement la finesse, la naïveté coquette dont il était si aisé d'orner cet air.

Le quatuor du jardin est également manqué. M. Gounod a perdu là une occasion unique de mettre en relief les diverses qualités qu'il possède. Je me hâte de le dire : il a pris une éclatante revanche dans le duo suivant (entre Faust et Marguerite). Rien d'amoureux comme la divine mélodie qui ondule sur ces poétiques paroles :

Je veux contempler ton visage
Sous la pâle clarté
Dont l'astre de la nuit, comme dans un nuage,
Caresse ta beauté !...

Le chant :

O nuit d'amour !... etc.

est adorable ; plus adorable encore est la réponse de Marguerite. Quel dommage que le final de ce duo soit d'un ordre secondaire ! Heureusement l'explosion de bonheur qui se fait au cœur de Marguerite lorsqu'elle croit son bien aimé parti, relève victorieusement la fin du troisième acte ; cela est beau, passionné, entraînant et digne, en un mot, de la réputation de Gounod.

Passons le chant du rouet... vous savez ? Schubert !

On aurait dû retrancher la seconde romance de

Siebel ; elle allonge la pièce sans bénéfice pour le compositeur. Le chœur des soldats, justement applaudi, serait un chef-d'œuvre s'il se maintenait d'un bout à l'autre à la hauteur du refrain, très chaleureux, très entraînant. Malheureusement, et cela m'étonne, il est assez maladroitement présenté ; la ritournelle manque de brio, de spontanéité ; les idées succédant au refrain sont molles et vulgaires.

La sérénade de Méphistophélès et le trio du duel entre Valentin, Méphistophélès et Faust, pèchent, l'un par l'absence de mordante raillerie, l'autre par défaut de verve. La mort de Valentin, mieux venue, ne vaut pas, tant s'en faut, le bout de chœur murmuré par la foule consternée :

O blasphème !..
A ton heure suprême,
Infortuné !..
Songe, hélas ! à toi-même..,
Pardonne, si tu veux être un jour pardonné !

Le tableau suivant vous transporte dans l'enceinte sacrée : Marguerite, agenouillée près d'un pilier, humiliée, le cœur plein de remords, présente au Seigneur son âme meurtrie et repentante. Mais une voix s'élève des profondeurs de la terre ; un être dont la volonté cherche à la dominer, fait taire la prière qui monte de son cœur à ses lèvres tremblantes. Un ange des ténèbres la maudit comme l'a maudite son frère. Les chants religieux, le *Dies iræ* redoutable, redoublent l'angoisse affreuse de la fille-mère, qui se débat, chancelle et tombe foudroyée sous la triple malédiction de l'enfer, du ciel et de ses propres entrailles. Cette scène, d'une puissance colossale dans Gœthe, est rendue par M. Gounod avec plus de talent que de génie. Chaque chant en particulier rend convenablement l'intention du poète ; mais tous ne se fondent pas de manière à former, comme, par exemple, dans le duo avec chœur

du cinquième acte de *Robert-le-Diable*, un ensemble parfait. M. Gounod est dominé par la situation. Meyerbeer la domine.

J'ai remarqué de beaux passages, d'infernales harmonies dans la scène du Sabbat ; je n'en dirai pas autant de celle où apparaissent des reines et des courtisanes de l'antiquité. Celle-ci ne devrait pas être signée de la même main qui a tracé les belles pages de *Sapho* et d'*Ulysse*.

La chanson bachique laisse froid, et la terreur n'a pas le temps de se communiquer lorsque l'image de Marguerite se dresse devant Faust épouvanté. Un grand et magnifique trio termine cette intéressante partion. (Je ne compte point le chœur final). On y rencontre des notes inspirées, et surtout, vers la fin, une mélodie fiévreuse, palpitante, répétée dans trois tons différents, et qui monte, qui monte toujours avec un indicible élan. Cette mélodie, resplendissante de foi, d'espérance, d'amour, où l'on sent que la vie va se rompre, s'empare des sens, de la tête, du cœur, vous transporte aux cieux sur ses ailes de flamme, et vous rend brisé à la terre.

A partir de la *Nonne sanglante*, M. Gounod abandonne les grands effets scéniques pour entrer dans la voie anti-dramatique où l'on sacrifie la majesté de l'art aux applaudissements qui naissent et meurent dans les réunions mondaines. Choyé, adulé par les siens, grisé d'éloges par la *presse* et par le public, l'illustre auteur de *Sapho* quitte sa lyre pour une guitare. Il confinait à Gluck, à Mozart, à Meyerbeer ; il s'éloigne de ces compositeurs sublimes pour frayer avec la foule bariolée des salons, si amoureuse des mélodies mesquines et banales. Dans l'espoir de réussir plus sûrement, il rogne ses ailes. Ce sacrifice suffit-il ? Non ! elles ont encore trop d'envergure pour se mouvoir sous les plafonds dorés où se glisse le succès fragile. Allons, maître, coupe-les entièrement, ces ailes qui t'emportaient

vers les hauteurs sacrées ; renonce à ton vol hardi, ne plane plus seul dans les espaces incommensurables où rayonnait ta muse ; si tu tiens aux bravos de ces amateurs riches et blasés et à l'aisance que leur enthousiasme factice procure, humanise-toi. Déjà la fortune te prépare des lingots d'or ; oui ! pour peu que tu descendes dans l'arène armé d'inspirations faciles, frivoles, précieuses, élégantes, l'aveugle déesse va t'ouvrir ses coffrets pleins de perles fines et ruisselants de pierreries. Et maintenant tu te hâtes de mettre la main sur ces trésors ; tu les saisis, tu les tiens... Soudain une réflexion assombrit ton front radieux naguère; tu pâlis, tu frissonnes ; qu'as-tu donc ? Tu songes au paradis perdu, et tu te demandes si tes ailes repousseront. Oh ! cher grand artiste, remonte le cours du fleuve où ta barque glisse à la dérive ; prends pied sur le rivage d'où les richesses matérielles sont exclues, où croissent les fleurs énivrantes de la prairie, les arbres à l'ombrage séculaire; reviens dans la contrée où les oiseaux chantent en liberté, où le soleil, le jour, couvre les champs, les monts et les bois de ses rayons, où brille, la nuit, la légion des étoiles; je t'en conjure, reprends le chemin de la montagne ! Ta place est vide là-haut: efforce-toi de l'occuper de nouveau ; le sommet déserté t'attend : c'est en contemplant l'immensité que tu rentreras dans ta gloire !

Que Gounod entende ou non l'appel que je lui adresse, et quelque sévère qu'on trouve le jugement que je vais émettre, je dois avouer que le vrai *Faust*, celui de Gœthe, n'a pas été mis en musique jusqu'à présent, au théâtre, d'une manière satisfaisante. L'opéra verra-t-il éclore un jour cette merveille : une partition digne du poème ? Je l'espère ; mais les musiciens morts ou vivants qui se sont approchés du *Faust* ont pu mesurer la distance qui les en sépare, et ils laissent le champ libre aux concurrents futurs. Attendons.

XIII

L ONOMATOPÉE

L'onomatopée, on le sait, est la formation d'un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie : le retentissement des armes, cliquetis ; la chanson joyeuse des moulins, tic-tac ; la plainte de la bouteille dont le vin s'échappe, glouglou ; le nom vulgaire des grillons, cri-cri ; voilà des onomatopées. Une foule de substantifs par exemple : bœuf, grimpereau, croassement, ont été construits d'après le système onomatopique. Dans une multitude de racines on retrouve l'imitation d'un bruit, d'un cri. L'onomatopée, disait Charles Nodier, est l'écho de la nature. D'accord. Mais allant plus loin, il la considérait comme l'âme de la poésie pittoresque et imitative et, sous ce rapport, il se fourvoyait, car l'onomatopée n'étant que la reproduction aussi fidèle que possible d'un son et rappelant uniquement le côté par lequel les objets, les éléments ou les êtres frappent l'oreille, elle ne saurait, si pittoresque et imitative qu'on le suppose, devenir l'âme de cette poésie ; tout au plus, en est-elle l'occasion, le moyen.

La poésie est instinct, sentiment, esprit ; elle résulte de certaines idées, de certaines émotions combinées avec la sensation et planant au-dessus d'elle.

Est-ce à dire qu'il faille mépriser l'onomatopée ? Non, certes ! sans elle, où aurait-on été chercher le langage humain ?

L'harmonie imitative occupe dans la hiérarchie poétique, une position plus élevée que l'onomatopée simple. Tout le monde connaît ces vers si souvent cités :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

La réunion des sifflantes dans le premier alexandrin et, dans l'autre, le retour de la consonne palatale produisent sans doute un excellent effet; toutefois l'admiration qu'ils excitent ne tient-elle qu'à l'arrangement des expressions et ne faut-il pas voir, avant de songer aux *s* et aux *r* qu'ils contiennent, les images qu'ils expriment ?

Musset a dit, en s'adressant au Tyrol :

La neige tombe en paix sur tes épaules nues.

Ce magnifique vers ne s'envole-t-il pas à des hauteurs où l'onomatopée devient absolument inutile ?

La musique comme la parole, a ses onomatopées, son harmonie imitative : un coup frappé sur une caisse de forte dimension imite le canon ; un roulement exécuté sur les timbales ou sur une grosse caisse placée debout, rappelle le grondement lointain du tonnerre ; des gammes chromatiques rapides, bien rendues par les instruments à cordes, figurent parfaitement une ondée, la rafale ; la petite flûte rend à merveille les sifflements du vent, les clartés soudaines de l'éclair ; la flûte ordinaire m'a tout l'air d'être la sœur cadette du rossignol ; les contrebasses mugissent comme les voix terribles qui montent des profondeurs de l'océan pendant la tempête. En écoutant certains coups d'archet familiers aux violons, on s'imagine assister à un combat à l'arme blanche ; une cymbale suspendue à une courroie et mise en vibration par une baguette, produit l'effet des vagues se brisant sur la plage ou du

rebondissement de la pluie sur la vitre ; enfin les sons harmoniques des harpes mêlés à ceux plus aigus des violons, semblent venir d'un monde inconnu ; ils font naître instantanément dans l'âme des aspirations vers les créatures imaginaires féériques ou célestes.

Vous souvenez-vous, après l'évocation des nonnes, au troisième acte de Robert-le-Diable, de ces deux vieux bassons qui, tantôt séparés, tantôt unis, affectent l'ouïe comme le ferait le craquement sinistre des squelettes se heurtant les uns contre les autres en dansant au clair de lune parmi les ruines et les tombeaux ?

Ah ! la musique est un grand peintre quand elle obéit à un Méhul, à un Meyerbeer, à un Wagner. D'ailleurs, elle ne se borne pas à une imitation approximative ; elle note textuellement le chant de plusieurs oiseaux et si des coucous, des cailles, voire des rossignols, pouvaient obtenir leurs entrées au Conservatoire et entendre la symphonie pastorale, ils croiraient avoir des confrères à l'orchestre.

Nées de l'observation, les harmonies imitatives servent également bien le poète et le musicien. Gardons-nous donc de les repousser, adoptons-les au contraire ; mais à la condition qu'elles ne se subtitueront point à la pensée, cette fille légitime de l'homme, et que, tout en l'ornant, en l'enchassant elles lui demeurent subordonnées. Les vêtements, les parures, ne nous en servons pas pour vêtir et parer des ombres. De toute la matière qui nous entoure, faisons un piédestal à l'idéal, et si nos pieds sont attachés à la terre, que du moins notre tête soit voisine du ciel.

Chez La Fontaine, dont je viens de rappeler indirectement un des plus beaux passages, l'harmonie imitative tient une large place. On peut s'en convaincre par les citations suivantes où les images abondent aussi :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moines, vieillards, tout était descendu :
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Le paysage d'abord, les bêtes et les gens après.

Je ne m'arrêterai pas pour le moment aux deux premiers vers ; je n'examinerai que le troisième et le cinquième.

Le troisième :

Six forts chevaux tiraient un coche,

contient à la fois une onomatopée et une image. Dans l'ordre où ils se succèdent, les mots ne montrent pas seulement les chevaux raidissant leurs jarrets et tirant le cou, ils peignent encore le roulement des roues sur la route et le pas régulier, lent et lourd des quadrupèdes.

Le cinquième vers non moins beau :

L'attelage suait, soufflait, était rendu,

outre la peinture si naturelle qu'il fait de cet attelage résistant à la fatigue, marchant et montant toujours, ne tombe-t-il pas dans l'oreille comme la respiration pénible et bruyante des animaux au poitrail fumant ?

Dans une autre fable, l'harmonie imitative s'unit au drame, s'y incorpore et l'embellit ;

Un pauvre bûcheron tout couvert de ramée,
Sous le faix du fardeau aussi bien que des ans,
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.

Quel tableau ! Tout y est à sa place. On s'intéresse immédiatement à ce pauvre homme.

Sous le faix du fagot aussi bien que des ans.
Gémissant et courbé !

Ici l'harmonie imitative occupe le second plan ; elle s'efface en quelque sorte derrière le bûcheron. Transporté dans une sphère élevée, le lecteur se sent pris par les entrailles à la vue de ce malheureux ; la misère lui apparaît soudain dans sa hideur ; l'aspect physique s'évanouit devant l'aspect moral et le personnage principal s'empare si complètement de l'attention qu'on ne remarque pas immédiatement la suprême beauté de ce début.

Si nous nous rapprochons de plus en plus des sommets où l'intelligence ouvre ses vastes ailes et où réside la philosophie, nous trouvons encore plus mesquines les ressources précieuses empruntées à l'onomatopée.

Un tome de Corneille me tombe sous la main ; je l'ouvre et je lis :

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?
> — Qu'il mourût.

Je prends un volume de Hugo et Hugo me dit :

> Je n'ai rien à reprendre où la honte a passé.

Ce sont là des sublimités supérieures à toutes les onomatopées imaginables ; elles s'épanouissent dans les régions immatérielles où éclot la pensée pure, où l'esprit, dégagé des choses physiques, des entraves dont la glèbe charge ses ailes, exerce ses droits d'une manière absolue et, conséquemment, sans avoir recours à des éléments qui lui sont étrangers.

L'âme songe-t-elle à son immortalité ? voit-elle clairement que le corps, quand il redevient inerte, ne l'anéantit pas avec lui ? pense-t-elle aux existences successives qui lui permettront de se rapprocher de l'infini ? Si cette âme est celle d'un vrai poète, elle lui dictera des vers comme celui-ci :

> L'amour est vainqueur de la mort.

Cet octosyllabe signé François Barillot ne vous paraît-il pas juste dans tous les sens ? ne sentez-vous pas qu'il laisse apercevoir le prolongement indéfini de la vie à travers les sept mots dont il se compose ? ne vous semble-t-il pas qu'il renverse les barrières qui séparent l'homme de l'éternité ?

Il est impossible de se maintenir à ces hauteurs où le génie lui-même serait pris de vertige : on s'y élance ardemment, puis, les ayant atteintes, on redescend sur la terre où, grâce à cet amour qui est vainqueur de la mort, on mêle de nouveau son moi à ce pauvre et cher monde. Le cœur bat, les yeux se mouillent, l'âme comprend qu'elle est retenue ici bas par mille liens, et, pensive, inquiète, elle se demande si, lorsqu'il lui faudra quitter les sensations terrestres où le bonheur verse tant de larmes, elle emportera avec elle le souvenir de ses admirations, de ses tendresses, de ses joies !

La musique est peut-être moins matérielle encore que la parole. Cette appréciation, je la maintiens ; si vous la croyez exagérée, injuste, étudiez les dernières conceptions de Beethoven qui, cherchant Dieu, communiquait avec lui directement ou par l'entremise de la nature : ses partitions étaient saturées d'infini. De là, son style magnifique et soutenu, sa grandeur, sa puissance, son action sur les masses, action qu'il exercera toujours, action sans limites assignables. On fera autrement que Beethoven, on ne fera jamais mieux. Quant à faire moins bien, c'est très facile, et cela se voit tous les jours.

Oui, des médiocrités, fascinées par la réalité, oublient que l'art et la photographie diffèrent l'un de l'autre. Inclinés sur la nature et la regardant avec les yeux de la chair, elles prennent des empreintes brillantes, voilà tout. Erreur profonde ! Mais quoi ! la création a une si belle voix et il est si

commode de reproduire à peu près ce qu'on a entendu ! Arrière, pâles copistes ! et vous, génies, à l'œuvre !

Voyez, voyez ! l'hiver s'éloigne, s'efface et disparaît. L'hiver est mort ! Vive le printemps ! Les dernières giboulées aveuglent Mars qui larmoie et s'esquive ; Avril arrivant à son tour sourit dans le ciel clair ; sa robe verte se couvre d'innombrables fleurs ; déjà les violettes deviennent rares ; les boutons d'or et les marguerites montrent leurs gentilles corolles ; l'herbe encore basse les voit avec jalousie s'élever au-dessus d'elle ; les arbres fruitiers mettent leur ravissante parure blanche et rose ; les lilas fleurissent, les peupliers entr'ouvrent leurs bourgeons et commencent à se revêtir de feuilles jaunâtres ; ils ondulent au moindre souffle, sveltes, frêles, se détachant sur l'azur qu'on aperçoit derrière leurs branches légères ; l'atmosphère s'épure, l'air s'adoucit ; une chaleur humide et bienfaisante ranime l'homme ; les animaux et les plantes se redressent en se sentant effleurer par l'haleine du renouveau ; le soleil, cet enchanteur, dore tous les horizons ; il se pose sur les toits, sur les dômes, sur les vitres qui lui renvoient ses rayons ; il réchauffe la forêt frissonnante et les rochers étincelants ; il caresse les sommets neigeux, les collines verdoyantes, les bocages enchantés, la plaine ravie, le pauvre qui lui dit : Merci ! le voyageur qu'il égaie et le flot, cet autre voyageur qui court, source dans les bois, ruisseau dans la prairie, torrent dans la montagne, fleuve dans la vallée ; il rayonne sur l'océan immense ; il emplit de sa lumière les gouffres éthérés. Et l'onde transformée en vapeur monte vers l'astre en nuages capricieux, et la plante lui offre son odeur, et les bêtes ravies lui jettent leurs cris, et l'homme le bénit et la nature entière l'adore.

Puis voilà Mai avec sa couronne fleurie et em-

baumée, avec ses petits doigts roses, sa taille gracieuse, son visage juvénile; le voilà s'ébattant dans les champs, lorgnant la jeune fille pensive, l'adolescent inquiet, les amants qui, se dérobant au monde pour chercher la solitude, laissent s'exhaler les parfums de leurs âmes comme la terre laisse s'épanouir la végétation hors de son sein.

Heure sacrée, heure charmante, heure chère aux amours, je te salue et je t'aime! Maintenant je te regarde de loin avec regret et mélancolie, toi, l'éternelle jeunesse! Une guirlande au front, un frais bouquet à la ceinture, tu vas, heure enivrante! tu vas et on t'admire, et on s'élance vers toi et on te chérit! Tu passes et on voudrait te suivre toujours. Rien qu'à te voir ainsi, pimpante, confiante, avide de tendresse, livrant tes paroles à la brise qui les sème par tous les sentiers, les plus endurcis s'attendrissent, les plus sages tressaillent, les plus incrédules croient, les plus malheureux espèrent! Heure éblouissante, tu es l'orgueil du bonheur et tu donnes le vertige. Tu jettes par milliers au vent tes chansons, tes chuchottements et tes baisers. Tes soupirs, tes larmes sont encore des caresses; tu bouleverses tout l'être et tu connais les secrets de cette divine comédie qui se joue éternellement au fond du cœur humain dont tu es la prêtresse.

Tandis que les soirées s'allongent et que le jour matinal ronge plus tôt les bords du vêtement de la nuit, tout jase : le ruisseau dans le pré, l'oiseau sur l'arbre, l'air dans la ramure; le rossignol, perdu dans les feuilles, gazouille à la clarté des étoiles. Comme il module bien ses mélodies! Il n'y a qu'un instant, il perchait sur les lilas, maintenant, il se réfugie parmi les marronniers. Ecoutez, mais n'approchez pas, car vous le feriez fuir et il se tairait peut-être! Pour qui chante-t-il? Est-ce pour sa femelle? Est-ce pour l'ami qui lui répond là-bas du haut d'un peuplier? Est-ce

pour Vénus qui brille, ou pour l'*Invisible* caché aux profondeurs inconnues ? Chante-t-il en égoïste, simplement pour chanter, ou pour faire admirer aux autres oiseaux son gosier d'artiste ? Aux sons prolongés et flûtés succèdent les sons aigus, sorte d'interrogation qui semble attendre une réponse. Son voisin l'interpelle à son tour ; le premier interlocuteur continue le dialogue, et les roulades succèdent aux roulades. Quelle verve ! En écoutant le fin chanteur, les phalènes se réjouissent et les hiboux deviennent songeurs.

Moi cependant, rêveur attardé par le bruissement de la forêt doucement agitée, je quitte la lisière des bois et je m'avance dans la prairie. Oh ! oh ! qui donc cause par là ? Est-ce ce mince filet d'eau ? Oui vraiment ! La lune le visite et s'y reflète. Que raconte-t-il ? Ah ! j'entends ! il dit à la terre : « Vois comme je suis grand, je baigne ton satellite dans mon onde ! » Que s'avise-t-il de dire aux fleurettes qui se penchent sur lui, aux herbages qui peuplent ses rives, aux joncs qu'il caresse, aux cailloux qu'il gourmande ? Je ne sais, mais son bavardage me plaît. Ruisseau mignon, permets que je t'enjambe et que je m'éloigne... Minuit sonne : vais-je errer ainsi jusqu'à l'aurore ? Pourquoi pas ? Tout à coup une plainte s'élève du côté des fourrés ; elle m'arrive, sinistre, aiguë. Qu'est cela ? Quelque oiseau nocturne sans doute. Pourtant ceci m'a glacé.

Les contes effrayants qui me troublèrent si fort au temps de mon enfance me reviennent à l'esprit ; je me souviens des légendes, des ballades, des apparitions terribles. N'est-ce pas le moment où les trépassés sortent de leurs tombeaux et commencent leur danse effrénée, le moment où ils tournoient sur les fougères sans en froisser les cimes ? Vampires et goules hantent la contrée, on le sait ; couples hideux, se glissant dans le lit des vivants dont ils

sucent le sang, ils n'abandonnent leurs victimes que pour laisser à la tombe de nouvelles dépouilles. Ecoutez ! l'orgue vibre tout seul dans l'Eglise ; les portes en sont fermées depuis longtemps pourtant. Qui donc chante au lutrin ? Quel chœur formidable psalmodie l'office des morts ? Comment des lueurs étranges, semblables à celles qui s'échappent de l'enfer, flottent-elles sur les vitraux pendant que la lune disparaît sous de gros nuages sombres où le tonnerre gronde sourdement ? Les cloches baptisées et bénites s'agitent dans la tour ; dans la clairière hennissent des chevaux noirs aux naseaux flamboyants, à la crinière de feu ; ces chevaux fantômes, que n'arrête aucun obstacle, sont montés par des cavaliers gigantesques et rasent le sol au son des fanfares éclatantes. Les chauves-souris reprennent leur ronde interrompue ; les corbeaux effarouchés s'envolent ; une odeur de soufre se répand dans les broussailles à demi-consumées, les étangs coassent et le vent chargé de flammes qui traverse la haute futaie, semble l'incendier ! Une heure !

Soudain l'ouragan s'apaise, je n'entends plus que la cascade qui se précipite dans la plaine en bondissant sur les rochers qu'elle polit. Son hymne grandiose monte vers la nue en sonorités majestueuses.

Fatigué de ma longue promenade je me rapproche des taillis, j'avise un tronc d'arbre renversé, je m'assieds, je me recueille. Ah ! quelle harmonie dans ce silence ! quelle éloquence dans ce calme ! Toute la création me parle du Créateur ! Je sens palpiter l'infini en moi, autour de moi. Il habite ces retraites, il s'épand dans la ramée, il emplit les cavernes, il réside dans chaque feuille, dans chaque brin d'herbe. Les étoiles, silencieuses pour le vulgaire, me disent par leurs merveilleux scintillements : « Nous voguons en chantant dans l'espace illimité, et notre chœur n'est qu'une note dans le prodigieux concert des mondes. » Et la brise

caressante me dit : « J'appartiens à la terre et je donne aussi ma phrase mélodieuse. »

Enfin l'aurore reparaît ; tout se réveille, tout s'anime : les oiseaux recommencent à s'appeler, à gazouiller, les troupeaux sortent des étables, les moutons peureux bondissent et se pressent dans l'étroit sentier, les chevaux errent ou caracolent dans les pâturages encore humides de rosée, le fermier jure un brin, la fermière fredonne ses airs favoris tout en s'occupant des soins journaliers, les poules, voletant sur le vieux mur en ruines, gloussent, le coq les poursuit, la campagne tressaille au vent, le laboureur conduit ses bœufs au poil roux, la laitière ses vaches blanches et noires aux mamelles pleines de lait ; et moi, témoin pensif, je hume le grand air, je respire les parfums, je contemple ces tableaux variés qui me charment, j'écoute la musique émanant de cette multitude d'êtres si différents, je songe aux myriades de générations qui l'ont entendue avant moi, qui l'entendront après moi ! et j'ai le souvenir du bon Haydn qui écrivit le *Chaos,* et je pense à Beethoven qui fit la *Symphonie pastorale.* L'âme de ces musiciens illustres s'unissait à la nature dont ils comprenaient et savouraient les mélodies en quelque sorte inconscientes ; ils y mêlaient un peu de leur chair, beaucoup de leur cœur et de leur esprit ; le principal pour eux n'était certes pas l'imitation matérielle ; oh ! non ; ils s'inspiraient du sens moral, philosophique, humain, divin des choses ; ils palpaient l'Être sous ce manteau : la matière ; ils brisaient l'écorce sous laquelle il se dissimule ; du sein des innombrables transformations de la vie, c'est l'éternité, c'est Dieu qu'ils visaient et ils obligeaient l'Invisible à se montrer dans leurs œuvres.

XIV

LA FONTAINE, SES FABLES, ET LA MUSIQUE QU'ELLES ONT INSPIRÉE VICTOR HUGO ET LES CONTEMPLATIONS.

La France ayant produit au seizième siècle des orateurs comme l'Hospital et Calvin, l'historien de Thou, le traducteur Amyot; des philosophes tels que Rabelais et Montaigne, une multitude de poètes : Marot, Pierre de Ronsard, du Bellay, Labé, la belle cordière lyonnaise, Remy Belleau, rival parfois heureux de Ronsard, Desportes, l'oncle du grand Régnier, Régnier lui-même, satirique dont l'illustre Boileau, régulateur de notre Parnasse, ne parvint pas à éclipser la gloire; Malherbe un peu surfait peut-être, Racan et quelques autres, on pouvait supposer que ce noble pays, alors amoureux de l'antiquité et s'appliquant à l'imiter allait se reposer et vivre quelque temps sur les travaux accomplis. Il n'en fut rien. Pierre Corneille naissait sept ans avant la mort de Régnier, survenue en 1613, fixait définitivement notre langue et, tout en s'appuyant sur les Latins et les Espagnols, créait pourtant un art dramatique vraiment national. Le génie cornélien ouvrait une ère nouvelle à notre littérature qui, se développant magnifiquement dans tous les genres, apparaissait soudain comme un phare sublime au centre de l'Europe éblouie. Fier de son théâtre, Corneille aurait pu se mesurer sans peine avec son contemporain Milton ; les *Horace*, le *Cid*, *Cinna*, sont de

haute taille, et *Polyeucte* vaut le *Paradis perdu;* Molière construisait son nid au faîte d'un roc inaccessible ; le foudroyant Bossuet rendait la chaire presque inabordable, même aux Bourdaloue, aux Fléchier, aux Massillon ; Descartes proclamait la liberté philosophique, examinait, discutait, combattait Aristote ; l'art de raisonner, la logique semblaient s'être incarnés dans Pascal ; à côté de La Rochefoucauld qui méprisait, vilipendait l'humanité, il y avait Labruyère qui l'étudiait et l'aimait ; Mme de Sévigné écrivait un peu pour sa fille et beaucoup pour être lue : d'autres disent le contraire ; le doux et suave croyant sur qui se projetait une lueur émanée du ciel païen, Fénelon, brillait près de Bayle, le sceptique précurseur de Voltaire ; enfin, et pour en revenir à la poésie, Segrais faisait admirer ses églogues, Jean-Baptiste Rousseau, se croyant un homme supérieur, cherchait une voie inexplorée, Boileau donnait ses excellentes satires, ses épîtres charmantes, le *Lutrin*, dont les premiers chants font regretter que les autres ne soient pas meilleurs, et plusieurs ouvrages de diverse nature dont un, l'*Art poétique*, est dans la mémoire de tous ceux qui savent lire.

Si au dix-huitième siècle, la prose se poétise, le vers devient singulièrement prosaïque. Sauf Voltaire, André Chénier et Lemercier, nul n'a droit au titre de poète ; encore est-ce par pure condescendance que j'accorde ce titre à Voltaire, écrivain admirable, prosateur chaleureux autant que clair et concis, mais rimeur froid et sec, brillant et faux au théâtre où il philosophe, antipathique ailleurs. Les polissonneries de Parny n'inspirent guère que le dégoût ; Panard, Piron, Collé n'ont pas une ombre de poésie dans l'esprit ; Lefranc de Pompignan, sifflé par Voltaire, méritait son sort ; Bernis chante convenablement la paresse, mais il aurait mieux fait *de garder le silence ;* Lebrun vit tout confit dans sa médiocrité ; Diane, Morphée, Apollon, les Grâ-

ces, les nymphes, toute la Mythologie, en un mot, s'étale dans les élucubrations d'un tas de poétillons, aussi bien que dans les rimes du brave Le Mierre, lesquelles, par parenthèse, donnent une triste hospitalité au vieil Olympe ; on passe avec angoisse devant Malfilâtre, et l'on ne peut que plaindre cet infortuné ; au seul nom de Ducis, les lèvres esquissent involontairement un sourire, car on se rappelle que cet auteur, parodiste sans le savoir, *arrangea* Shakespeare, lequel Shakespeare devait être *échenillé* plus tard par Emile Deschamps ; Dorat débite des fadeurs telles que, après les avoir lues, il semble qu'on ait avalé une boutique de confiseur ; Jacques Delille griffonne des choses comme celles-ci :

J'ai promis des vers à Constance ;
Pour moi son ordre est une loi :
Qu'un regard soit ma récompense !
Il est vrai qu'avec répugnance,
J'ai d'abord reçu cet emploi ;

Est-ce assez plat ? Ailleurs, — dans la partie de trictrac et la partie d'échecs, on lit :

Le ciel devient-il sombre ; eh bien ! dans ce salon,
Près d'un chêne brûlant j'insulte à l'aquilon ;
Dans cette chaude enceinte avec goût éclairée,
Mille heureux passe-temps abrègent la soirée.

Que dites-vous de ce bravé abbé qui croit insulter à l'aquilon en mettant du bois dans sa cheminée ? Comment trouvez-vous cette chaude enceinte avec goût éclairée et ces heureux passe-temps qui se contenteraient parfaitement d'être agréables ?

Il reste une belle strophe de Gilbert, précédée des vers suivants :

Tout trompe la simplicité...
Mais Dieu t'entend gémir ; Dieu vers qui te ramène
Un vrai remords né des douleurs.

En lisant cela, fait-on la différence avec les vers précédents ?

Rivarol établit un dialogue entre un chou et un navet, puis il adresse le tout à M. Delille.

J'en passe et des moins bons.

Enfin, et malgré le chevalier de Florian, émule de Gessner, le dix-huitième siècle, poétiquement parlant, n'eût laissé qu'un souvenir assez triste, si, grâce au malheureux André Chénier, une nouvelle aube ne se fût levée sur la France ensanglantée, mais hélas ! la tourmente révolutionnaire emporta dans son tourbillon et la tête de Chénier et les poèmes qu'elle contenait...

Cependant le chantre d'Elvire était né, l'auteur des *Châtiments* allait naître ; la France littéraire rajeunie par Alphonse de Lamartine et par Victor Hugo, s'apprêtait à vivre une vie nouvelle ; une sève généreuse gonflait ses veines ; Dieu, la nature, l'humanité reprenaient leurs places respectives au foyer poétique. Pan, attentif, se réjouissait dans l'ombre. L'incommensurable esprit, les esprits invisibles qui flottent sans doute autour de nous, les énergies impalpables, inconnues des règnes minéral et végétal, les relations des animaux avec l'homme toujours penché sur l'univers, l'âme emportée vers l'infini ou absorbée un moment par des tendresses inénarrables ; la pensée interrogeant la création pour mieux connaître le Créateur, tout, jusqu'à l'instinct indestructible dont il ne faut pas médire, sortait de son sommeil, planait dans la lumière, s'affirmait par un immense élan. Le lyrisme, ressuscité par la prose de Jean-Jacques et par celle de Chateaubriand, se montrait bravement dans le vers d'où les versificateurs du dix-huitième siècle, y compris Voltaire, l'avaient exclu.

Eh bien ! si, passant en revue les écrivains qui se distinguèrent ou crurent se distinguer durant la longue période qui sépare Corneille de Hugo, j'examine avec attention leurs œuvres rimées, je ne vois, en dehors de

la poésie dramatique, qu'un seul poète, un seul, qui soit de la force de La Fontaine, et ce poète, c'est La Fontaine lui-même. En effet, La Fontaine est à la fois un tragique, un comique, un dramaturge, un philosophe, un moraliste, un peintre, un sculpteur, un musicien, un homme, un penseur, un artiste ; il fouille le ciel, il explore la terre, il connaît ses semblables et les raille doucement, j'allais dire paternellement ; il aime les animaux dont il observe les mœurs, il se plaît aux champs ; la fleur, le buisson, l'arbre, l'oiseau, l'eau qui coule, le vent qui passe, la pluie qui tombe, le printemps qui chante et l'hiver qui frissonne lui content tous quelque chose. Il cause avec mille interlocuteurs ; il interpelle le moucheron, le lion, le lièvre, l'aigle ; il arpente la campagne avec Jean Lapin ou volète avec la perdrix ; il court les greniers avec les rats et les belettes, il affronte les gouttières en compagnie de Rodilardus, il assiste au conseil de la gent trotte-menu, il est témoin du pari fait par la tortue, tenu par le lièvre et gagné par le reptile ; il s'arrête pendant l'orage pour entendre discourir le chêne et le roseau ; il aperçoit la Mort à côté du bûcheron qui l'appelle et tremble de la suivre ; il sait ce que contiennent d'ambition insatiable et de passions monstrueuses la tête et le cœur des puissants ; il apprécie à leur juste valeur les jugements de cour et, toisant la société du faîte à la base, il la voit comme il faut la voir d'ailleurs ; il lui parle sans amertume, il ne la flatte ni ne la calomnie et, impartial envers elle, il pèse dans des balances parfaites les vertus et les vices. Son livre, c'est son théâtre et son théâtre, c'est le monde.

La Fontaine, j'en conviens, ne se tient pas ordinairement dans des régions fort élevées ; cependant, et dès qu'il le veut, son style prend une ampleur extraordinaire, ainsi qu'on peut en acquérir la preuve en relisant le *Chêne et le Roseau*, les *Animaux malades de la*

peste, le *Lion devenu vieux*. Connaît-on beaucoup d'alexandrins plus énergiques que celui-ci :

Va-t-en, chétif insecte, excrément de la terre !

A-t-on découvert quelque part des vers plus poétiques que ces trois-là ? (c'est le chêne qui parle au roseau) :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête.

Plus loin, le roi de la forêt ajoute, en constatant orgueilleusement et sa puissance encore invaincue, et la faiblesse de son voisin :

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr.
Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage
Dont je couvre le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir ;
Je vous défendrais de l'orage :
Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords du royaume du vent.
La Nature envers vous me semble bien injuste.

Le roseau ayant répondu au chêne : *Quittez ce souci, je plie et ne romps pas ; attendons la fin*, le poète reprend :

Comme il disait ces mots,
Du fond de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord aît porté jusque-là dans ses flancs.

Comme cette phrase se prolonge ! Ne croirait-on pas entendre le formidable sifflement de cet enfant du Nord, apportant des confins de la terre l'horreur et la dévastation ? La Fontaine poursuit :

L'arbre tient bon ;

Ne sent-on pas la résistance de l'arbre ?

Le roseau plie.
Le vent redouble ses efforts
Et fait si bien qu'il déracine

Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Quelle grandeur! quelle magnificence! quelle majestueuse et splendide simplicité!

Ce qui me paraît merveilleux chez La Fontaine, c'est l'aisance avec laquelle il mêle la poésie aux actes les plus vulgaires de la vie; ce qui m'étonne, c'est que la réflexion, la morale, la philosophie, ne sont jamais un obstacle au développement du sentiment poétique qui anime, embellit et grandit son œuvre; ce qui m'enchante, c'est la justesse, la grâce, la naïveté souvent grandiose de l'expression; c'est la perfection du dessin, la richesse de la couleur, la bonhomie inexprimable répandue sur ses plus mordantes railleries: ce qui me séduit, c'est l'émotion si vraie, si pénétrante, qui, au sortir de son cœur, se communique instantanément au lecteur attendri! Rien de mesquin, de heurté, de frivole dans ce style ample et serré; rien qui paraisse voulu dans ces prodigieuses fables dont chaque mot pourtant dit précisément ce qu'il doit dire. La vérité partout, le naturel partout, la beauté partout. Regardez. La profondeur, l'observation et l'enjouement font route ensemble et marchent au but d'un commun accord, cueillant sur le chemin, par les bois, les collines et les prairies, la fleur fraîchement éclose, ne reculant ni devant l'abîme, ni devant la montagne, ne perdant pas de vue le réel pour l'idéal, mais les complétant l'un par l'autre, s'illuminant des innombrables rayonnements de l'âme et faisant entrevoir, parfois, dans le lointain à ce passant, l'homme, le progrès qui chemine, l'aspiration qui s'élance pleine d'ardeur et de foi vers les plages divines, et l'amour, et l'amitié, et le travail qui couronnent notre existence passagère de leur triple et bienfaisante clarté.

M'accusera-t-on de partialité envers le fabuliste dont un judicieux critique, qui est aussi un charmant poète,

a pu dire : *Peintre de son temps et de tous les temps* ? Criera-t-on à l'exagération si je me range à l'avis de Théodore de Banville qui dit textuellement, dans son excellente étude sur La Fontaine : « Bonhomme s'il en « fut, le montreur de ce spectacle, où tout est repré- « senté, renvoie naïvement les images qui se sont « reflétées en lui, et il atteste qu'un homme de génie « peut, sans être troublé ni orgueilleux, contenir l'uni- « vers entier dans son cerveau et tout entier le repro- « duire avec la parole, qui est plus grande à elle seule « que la création monstrueuse. N'est-il pas un Gaulois « comme ce Rabelais, qui a en lui l'étoffe de dix Ho- « mères, et qui dans la paume de sa main de géant, fait « jouer les Olympes et leurs habitants, comme de pe- « tits acteurs sculptés par caprice ? Il est Gaulois et il « en profitera pour garder le masque naïf et railleur, « pour ne s'embarquer ni dans les grands mots ni dans « les grandes phrases, pour rester gai comme l'alouette, « fin comme la vigne poussée en pleine pierre à fusil... »

Outre les qualités vraiment adorables que les juges impartiaux reconnaissent à La Fontaine, il en est une peu remarquée ; la voici : La Fontaine est essentiellement lyrique ; et j'entends par là, non seulement qu'il est poète dans la plus large acception du mot, mais aussi qu'il offre aux musiciens des ressources dont il est surprenant que les compositeurs n'aient pas essayé de profiter plus tôt.

Certains critiques, je le sais, ne partagent point cette opinion. Pourquoi ? Ils ne le disent pas. Je voudrais pourtant bien le savoir. Allons, messieurs, confiez-nous vos raisons. Vous vous taisez? Fort bien. Vous mettez vos réponses en retenue ? A la bonne heure ! J'admire votre discrétion ! j'aime votre modestie. Que ne puis-je les imiter ! que ne puis-je, comme vous, garder un silence convenable, et, conservateur de ma pensée, l'enfermer soigneusement au fond de mon

cerveau, afin de la dérober pour toujours aux curieux ! Malheureusement, j'ai pris la détestable habitude de justifier mes affirmations ; c'est chez moi une manie. Il serait si naturel de faire autrement, de faire comme vous, par exemple. Je dirais : La Fontaine est lyrique. Vous répliqueriez : Il ne l'est pas. On devine la fin du dialogue. Si ! — Non ! — Si fait ! — Non vraiment. — Pourtant... — Allons donc ! — Voilà comment on élucide une question. — Quant à moi, qui suis un raisonneur enragé, je tiens à me rendre compte des choses, à les examiner de près ; le parti-pris et le préjugé me semblent insipides, ridicules, pitoyables, odieux parfois ; je leur ai depuis longtemps fermé la porte au nez en souhaitant que mes voisins en fassent autant, et je me demande quel archange terrassera ces diables-là.

Les drôles voudraient s'éterniser, continuer à diriger les hommes, s'imposer à la société et, pour la mâter, protéger la sottise, l'intérêt, la friponnerie. Hélas ! hélas ! ils ne réussissent que trop à la tenir sous l'éteignoir et il faudra bien des efforts, sans cesse renouvelés, pour les obliger à déguerpir. En attendant leur disparition totale, je vais essayer de motiver l'opinion émise ci-dessus.

Et d'abord, au point de vue spécial où je me place, je ne puis comparer à La Fontaine ni Racine, ni Molière, ni J.-B. Rousseau. Racine, malgré son mérite, n'est guère qu'un traducteur, un imitateur, un reflet ; il dévalise les saintes écritures, mais, en passant sous sa plume, les images bibliques s'amoindrissent, le psaume perd de sa majesté, de sa vigueur, de son enthousiasme, l'inspiration, refoulée par la convention, s'efface, s'évanouit. Les chœurs d'Esther et d'Athalie, un peu rehaussés par quelques belles strophes, manquent de chaleur, supportent mal la lecture et n'appellent pas la musique. Le prosaïsme le plus intolérable glace les vers destinés par Molière au chant ; J.-B. Rousseau, moins prosaïque

que Molière, moins froid que Racine, pèche par la lourdeur, par l'enflure, par l'absence de naturel et de facilité ; le lyrisme ne lui fait pourtant pas défaut ; mais sous ce rapport et sous beaucoup d'autres, qu'il demeure loin de La Fontaine !

Notre fabuliste, on le sait, emprunte les sujets de ses fables environ à une centaine d'auteurs. Ces auteurs s'imposent-ils à lui ? En aucune façon. Il reste entièrement, constamment lui-même. Sa profonde originalité s'accuse à chaque ligne ; elle se révèle dans les détails, dans l'ensemble ; continuateur de Rabelais et de Montaigne, gaulois comme on l'était au seizième siècle, français comme on le fut au dix-septième, ennemi de l'apparat et de la contrainte ; spirituel, tendre, primesautier, amant de la nature, il poétise tout ; son style châtié, vêtement léger de la pensée, pare à peine la vérité qu'il orne sans en cacher les chastes et sévères nudités ; sa conscience d'artiste épris des splendeurs de la forme est à l'abri de tout reproche ; ce qu'il dit, il semble qu'on ne le dirait pas autrement en prose ; son talent a la saveur, le parfum, la sève ; si facile en apparence, si difficile en réalité, le vers libre dont La Fontaine sait merveilleusement se servir, enchasse l'idée, lui donne du relief, la fait briller ; avec ses tours imprévus, ses points d'arrêts subits, ses aspects multiples, il rappelle les ondulations et les tons changeants du serpent ; il étonne, il intéresse, il charme l'esprit par ses formes ingénieuses ; il ouvre des perspectives soudaines, inattendues, inespérées ; il est exempt de monotonie, il se prête aux innombrables caprices de l'imagination, aux mille nuances du sentiment, à l'expression de ce que nos actes instinctifs ont d'irréfléchi, d'involontaire, à la spontanéité de nos impressions les plus intimes, les plus profondes.

La Fontaine au moyen des vers libres, Victor Hugo par l'effacement fréquent de l'hémistiche, par d'heureux

enjambements, par l'art avec lequel il asservit la césure aux exigences de la pensée, arrivent à des résultats identiques, également favorables aux compositeurs, qu'ils n'obligent pas à se débattre contre l'affligeante régularité de l'hexamètre prétendu classique, régularité si contraire au mouvement, à la passion, au lyrisme. Soumis aux règles de l'ancienne versification française, La Fontaine, dans le Lièvre et la Tortue, écrira :

Notre lièvre n'avait que quatre pas à faire ;
J'entends de ceux qu'il fait lorsque, prêt d'être atteint,
Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes,
Et leur fait arpenter les landes.
Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
Pour dormir et pour écouter
D'où vient le vent, il laisse la tortue
Aller son train de sénateur.
Elle part, elle s'évertue ;
Elle se hâte avec lenteur.
Lui cependant méprise une telle victoire,
Tient la gageure à peu de gloire,
Croit qu'il y va de son honneur
De partir tard. Il broute, il se repose ;
Il s'amuse à toute autre chose
Qu'à la gageure. A la fin quand il vit
Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
Il partit comme un trait ; mais les élans qu'il fit
Furent vains.

Ces trois dernières syllabes constituent un véritable enjambement ; plus haut, La Fontaine, on le voit, s'arrête volontiers et avec un bonheur inouï après le premier hémistiche du décasyllabe ; cela lui arrive trois fois dans ce court passage.

Victor Hugo, lui, renouvelle notre langue ; il crée le vers actuel, il adopte bravement l'enjambement à la façon des Latins, des Allemands, des Anglais, et il écrit :

Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts ;

Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs,
Pleuvaient ; les grenadiers, surpris d'être tremblants,
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
Il neigeait, il neigeait toujours ! la froide bise
Sifflait ;

Cet empiétement d'un vers sur l'autre, sévèrement qualifié par les partisans de l'ancien régime poétique, devient exécrable, en effet, lorsqu'il n'est pas habilement ménagé par un écrivain de haute volée ; dans le cas dont il s'agit, il me paraît être d'une incontestable beauté. Ailleurs, dans la *Légende des Siècles*, Victor Hugo, parlant d'une femme morte, dit :

Elle laissait parmi la paille du grabat
Son bras livide et sa main déjà verte
Pendre...

Or, je prétends que l'alexandrin tel que l'a conçu Victor Hugo et le vers libre si magistralement manié par La Fontaine aident le musicien au lieu de le gêner. Quant à La Fontaine, il les attire, il les captive, il les séduit ; non seulement il met à leur disposition sa verve, son esprit, sa philosophie, sa poétique raison, le réel, l'idéal, des dialogues où la finesse s'unit à la grâce, des scènes comiques ou dramatiques, un spectacle immense où la nature entière apparaît et joue un rôle magnifique, intéressant et charmant ; non seulement il leur livre la tragédie au front pâle, la comédie aux lèvres roses, le drame qui est tout l'homme et qui comprend, outre l'humanité, l'univers et Dieu ; non seulement il leur montre, ici, le sourire qui s'épanouit, là, les pleurs qui coulent, puis les sanglots répondant aux éclats d'une gaîté farouche, railleuse ou terrible ; mais il leur offre encore des formes poétiques, flexibles, variées, parfaites, des rhythmes enchanteurs, des phrases pleines de nombre, de mesure, d'harmonie, et cette précieuse espèce de poésie qui se laisse voir entre

les lignes, qui se glisse entre les mots et semble les écarter pour mettre à nu toute chose.

Ce n'est pas lui, certes, qui se fût permis d'écrire :

Quelle que soit sa mère, et de qui qu'il soit fils.

Le vieux Corneille se trompe quelquefois et ce *quelle que de qui qu'il*, il faut le reconnaître, manque de charme.

Il n'eût pas écrit davantage :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore.

Voltaire se trompe aussi.

En avez-vous jugé Manco-Capac capable? (1)

Il avait l'oreille trop délicate pour commettre de pareilles fautes ; avec lui, la sécurité du lecteur n'est jamais troublée.

Ce qu'il faut surtout au musicien, c'est un sujet bien conçu, une action habilement conduite, une forme nette, arrêtée, des pensées caractéristiques, un sens précis, un dialogue serré, varié, des impressions, des sentiments, des coups d'ailes, un tableau exact du réel, une échappée sur l'au-delà, les mouvements du cœur et de l'esprit appliqués à la donnée première ou plutôt résultant de cette donnée, un vers souple, ductile, dont la monotonie et la convention soient bannies, un style à peu près exempt de la vague rêverie si chère à Lamartine, où le maniéré ne tienne point la place de la grâce, où l'agencement plus ou moins brillant des mots ne se substitue pas à l'expression forte des passions.

Ces qualités si rares offrent au compositeur des ressources précieuses ; elles l'aident à affecter aux paroles des mélodies saillantes, elles lui permettent de développer logiquement son motif, de toucher à la fois au drame et à la symphonie, c'est-à-dire de montrer

(1) Leblanc de Guillet.

l'art musical sous ses deux principaux aspects ; elles ajoutent la précision du plan, du langage à ce je ne sais quoi mystérieux qui, dans la musique, n'est pas de ce monde et nous emporte vers l'inconnu. Or, ces qualités, La Fontaine les possède ; en quoi donc l'idée si naturelle d'ajouter de la musique à ses fables peut-elle causer tant d'étonnement à certains critiques ? Je ne le devine pas. Au surplus, cette idée n'est point nouvelle : Jacques Offenbach l'eut, si je ne me trompe, vers 1841 ; il publia alors chez Cotelle : *Le Berger et la Mer* qui est la meilleure de ses productions en ce genre, *le Corbeau et le Renard, la Cigale et la Fourmi, la Laitière et le Pot au lait, le Rat de ville et le Rat des champs, le Savetier et le Financier*. Malgré quelques détails assez spirituels, assez fins même, ces morceaux passablement médiocres, sauf *Le Berger et la Mer* qui mérite une mention honorable, n'obtinrent aucun succès. Vais-je pour ce fait crier à l'injustice et ranger Offenbach dans la catégorie des maîtres incompris ? Non vraiment ; car je crois que le peu de bruit qui se fit jadis autour de ses fables tient précisément à ce qu'on en apprécia tout d'abord la valeur. Jugées, elles tombèrent. Convenons-en ; on peut venir de Cologne sans être précisément de la taille de La Fontaine. L'illustre impresario le sentit ; il se borna à dénouer les cordons des souliers du grand poète et il ne le tourmenta plus. O modestie ! voilà de tes coups !

La tentative avortée d'Offenbach ne découragea personne.

Bientôt, et sans me compter, Charles Gounod, Elward, Edmond Moreau, Etienne Rey, et quelques autres que j'oublie peut-être ou dont j'ignore l'existence, entrèrent en lice et s'attaquèrent au colosse. Gounod, faiblement inspiré par le *Corbeau et le Renard*, le fut très heureusement par la *Cigale et la Fourmi :* le début fugué du chœur, le passage à bouche fermée où les croches déta-

chées confiées aux secondes basses accompagnent si délicatement la mélodie, l'interrogation des trois voix graves : *Que faisiez-vous au temps chaud?* interrogation à laquelle les ténors répondent, comme si la Fourmi, dont ils expriment ici l'embarras, appréhendait d'avance la vérité : *Au temps chaud?* tout cela est traité avec esprit. La musique rétrospective appliquée à : *Je chantais ne vous déplaise* et les : *La, lalala, la,* dits par le corbeau, gâtent un peu la fable. En cet endroit, Gounod a sacrifié La Fontaine à l'effet musical. Le long trille, beaucoup trop prolongé, qu'il place sur la première syllabe du mot *dan...sez*, et les petites notes à la fois vieillotes et affectées qui le suivent me déplaisent absolument. A quoi bon ce retour aux formules du passé? ces mièvreries sont-elles d'un si grand prix? Enfin, et je ne saurais trop le répéter, l'imitation du vieux style ne remplacera jamais ce qu'on nomme la couleur. La couleur résulte de la connaissance approfondie que l'on a d'une époque, elle ne gît pas dans la reproduction systématique d'un trait dont tout le monde peut s'emparer et qui appartient au premier venu par la raison, qu'à un moment donné, il était déjà dans le domaine public.

Une dernière observation : Gounod termine son morceau en défigurant le dernier vers de la fable :

> Hé bien, maintenant, dansez.

C'est le cas de dire que *dansez* ne rime à rien. Je trouve la licence trop forte, je l'avoue. Voici les vers de La Fontaine :

> Nuit et jour à tout venant
> Je chantais, ne vous déplaise.
> — Vous chantiez ! j'en suis fort aise,
> Hé bien ! dansez maintenant.

Gounod leur substitue :

> Nuit et jour à tout venant
> Je chantais, ne vous déplaise.
> — Vous chantiez ! j'en suis fort aise,
> Hé bien ! maintenant, dansez.

Franchement, je préfère la rime riche !

Les chœurs composés par Elward sur les fables de La Fontaine ont-ils été chantés, ont-ils paru ? Je l'ignore. Je sais seulement qu'ils existent : cela ne suffit pas pour en parler.

Quelqu'un connaît-il M. Edmond Moreau ? Est-il jeune ou vieux, grand ou petit, amateur ou artiste, mort ou vif ? Je le croirais volontiers jeune, très jeune même, je me le figure plutôt petit que grand ; je le classe sans hésiter parmi les amateurs et je lui souhaite d'être encore de ce monde. M. Moreau voulut aussi illustrer La Fontaine ; il mit en musique, entre autres fables, la *Grenouille et le Bœuf* (Ikelmer, éditeur, gros et détail, exportation). M. Edmond Moreau a une manière de prosodier qui n'appartient qu'à lui : il couche les longues sous des notes brèves et les brèves sous des notes longues. Exemple :

Une, *Elle*, *Envieuse*. C'est ingénieux.

Doué d'une bonne voix, M. Etienne Rey chantait ces fables avec chaleur, avec intelligence. Il les faisait valoir et en rehaussait encore la valeur par une diction excellente. *La Cigale et la Fourmi,* mais surtout *Le Rat de ville et le Rat des champs,* sorte de petite scène, très bien interprétée par lui, ne manquent ni d'intérêt ni de charme. Je voudrais seulement à M. Rey des allures plus françaises. Sommes-nous si déshérités qu'il nous faille emprunter à une Muse étrangère de quoi parer nos poètes ? Est-ce en franchissant les Alpes ou le Rhin que nous retrouverons cet excellent esprit gaulois, vif, gracieux, mordant, héroïque, fier, naïf,

railleur, sain, vigoureux, pénétrant, profond, qui n'est sans doute qu'endormi chez nous? Cet esprit n'a rien de commun avec l'Allemagne, avec l'Italie; il naquit, il vécut, il demeure sur le sol où croissent les ceps bordelais et bourguignons, où le paysan boit à l'immense cuve dans laquelle il verse chaque année, aux vendanges, les fruits bleuâtres, roses ou dorés de ses vignes; cet esprit-là pétille sur les lèvres comme le vin frais et léger dans les verres. Ne le cherchez pas ailleurs, vous ne l'y trouveriez pas. O toi qui le comprends, garde-toi de le renier; si tu le négliges, que ce soit à la condition de t'élever à ces régions sereines où, pour l'artiste penseur, les nations deviennent l'humanité. Ne mettons donc pas à La Fontaine un costume italien ou allemand quelque richement brodé qu'il soit; ne dépaysons pas ce génie; c'est une nécessité, c'est presque un devoir.

J'étais de passage à Bordeaux lorsque l'envie me prit, il y a dix-sept ou dix-huit ans, de composer un chœur sur *Le Corbeau et le Renard*. Le chœur terminé, je le fis entendre, dès mon retour à Paris, à l'éditeur Fleury qui me proposa de le publier avec plusieurs autres morceaux de piano et de chant, ce qui fut fait. Je songeais sérieusement alors à réaliser un projet que différentes circonstances m'avaient empêché de mettre à exécution, et je crus qu'il était urgent, à l'heure où le théâtre contemporain semblait s'être donné pour mission de corrompre les mœurs, de ne laisser subsister aucun sentiment honnête et de faire tomber en putréfaction la société moderne, je crus urgent, dis-je, d'opposer aux turpitudes dramatiques qui troublent les sens et la conscience, des œuvres saines, viriles, pures, auxquelles les sociétés chorales, les artistes intelligents, la presse et le public pussent s'intéresser, qui répandissent le bon grain dans ce sillon immortel qu'on nomme l'âme et qui permissent à la foule de

reconquérir la vie morale qui allait se dissolvant au souffle de certains auteurs. Bien qu'entravé par des difficultés de toutes sortes, par des malheurs irréparables, par des chagrins dont le cœur et le visage gardent à jamais les traces douloureuses, je me mis courageusement à la besogne, soutenu que j'étais par une de ces idées qui décuplent les forces. Blessé, mais non vaincu par la souffrance, je puisai avec une sombre joie dans les trésors de mes chers poètes, La Fontaine, Victor Hugo, et, sachant qu'ils ont chanté superbement, eux, tout ce que l'homme doit respecter, aimer et bénir, je voulus m'associer à leur mission, unir ma musique à leurs vers de façon à ce qu'on ne puisse plus l'en séparer et, à défaut de génie peut-être, m'élever du moins à leur hauteur par mon attachement à l'art, à la vérité, au progrès, à ma patrie, à mes semblables.

Cette tâche était-elle trop lourde pour moi ? On décidera cela lorsque la terre recouvrira mon corps.

Tout ce que je tiens à établir aujourd'hui, c'est que j'appelai à mon secours les nombreuses ressources offertes par la musique à ceux qui l'étudient avec amour et qui la croient apte à ranimer la pudeur, le dévouement, la vertu. Je pris à La Fontaine l'observation, j'empruntai à Victor Hugo le rêve, je mêlai en moi la philosophie humaine de l'un à la philosophie transcendante et divine de l'autre, et j'attendis ce que la voix intérieure me dicterait ; j'entrepris d'assimiler entièrement la phrase musicale à la phrase parlée ; j'essayai de faire dire à la note ce que dit le mot sans enlever à la musique son caractère propre qui est de tout agrandir, d'idéaliser tout ce qu'elle touche. Et maintenant, certain d'avoir travaillé en honnête ouvrier, j'attends, non sans appréhension, mais sans trouble, l'arrêt équitable du temps. Que j'aie ou non réussi, que l'avenir accueille ou repousse les œuvres

dont je parle, il me restera jusqu'à mon dernier souffle la satisfaction suprême qu'on éprouve à suivre une voie droite menant à quelque grand but; il me restera la conviction, la consolation d'avoir respecté l'art et l'humanité. A défaut d'autre chose, cela me suffira.

L'art, ce semeur, rayonne sur l'univers, il aide au développement de la pensée trop souvent opprimée, il éclaire les peuples ensevelis dans les ténèbres, agenouillés dans la poussière; il leur dit : Souvenez-vous que vous êtes nés libres et que Dieu seul est votre maître; il les soutient, les guide, les affranchit en les épurant, il les arme contre les jouissances banales ou indignes, les arrache aux intérêts matériels, les remplit d'amour, leur montre dans l'éloignement le terme qu'ils ne sauraient atteindre, mais dont ils doivent se rapprocher : l'Infini, et il les invite à la concorde qui sera le commencement de l'affranchissement, *de la vraie liberté*, du bonheur. Voilà pourquoi j'aime l'art, pourquoi je le vénère, pourquoi je lui ai voué ma vie.

C'est, je crois, dans la poésie lyrique, que le génie de Victor Hugo s'est le plus naturellement développé. Les *Odes et Ballades* sont comme l'aube de cette magnifique individualité. Si plusieurs des odes rappellent la manière de Lamartine, si les ballades contiennent çà et là un reflet des poèmes anglais et allemands, on ne saurait signaler dans les unes les négligences de style, les fautes de grammaire, les pensées vagues si fréquentes chez Lamartine, ni dans les autres, cette manie déplorable de l'imitation qui enlève toute valeur aux œuvres. Dans maintes pièces, au contraire, Victor Hugo se révèle déjà et quoiqu'il soit impossible de pressentir dès lors l'auteur des *Châtiments* et de la *Légende des Siècles,* on sent qu'un maître vient de naître. On s'étonne qu'un adolescent, presque un enfant, ait écrit à seize ans *Les Vierges de Verdun;* on s'attend à quelque chose; la France a-t-elle enfanté un

nouvel Homère? Qui sait? Ceux-ci espèrent, ceux-là tremblent; la jalousie, l'envie s'éveillent autour du poète; c'est bon signe, car la critique venimeuse ne s'acharne guère que sur la beauté. Cependant Victor Hugo publie successivement une multitude de poésies : *Les Feuilles d'automne, Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres, Les Orientales;* l'originalité de plus en plus manifeste de l'auteur s'affirme largement dans toutes ces œuvres magistrales reproduisant la vie sous une foule d'aspects; le public commence à comprendre la valeur de l'homme auquel il doit tant de belles pages; la poésie pourrait bien ne pas être tout à fait morte; il pourrait encore y avoir des poètes, même après l'abbé Delille. C'est surprenant! Toutes les voix autorisées de la presse ont rendu une éclatante justice à la poésie si vivante de Victor Hugo, à la langue magnifique qu'il s'est créée, outil merveilleux dont nul ne se servira mieux que lui, à ces formes splendides, vêtements de la pensée qui la rehaussent, l'embellissent, la fixent à jamais dans l'esprit, la rendent impérissable. Un seul ouvrage du maître me paraît ne pas avoir été suffisamment goûté, je veux parler du recueil admirable intitulé : *Les Contemplations*. Ce livre, sorte d'autobiographie où l'auteur relate en beaux vers les différentes phases de son existence, ses courtes joies, ses longues douleurs, les joies et les douleurs de tous, en somme! Ce livre où les sourires se mêlent aux larmes, où le cœur parle un langage si éloquent, où les questions religieuses, politiques, sociales, sont élucidées souvent, et toujours posées d'une manière saisissante, ce livre est, selon moi, au plus haut degré, lyrique.

XV

LE SONNET

MUSIQUE SUR DIVERS SONNETS

Notre illustre symphoniste Hector Berlioz, entendant un jour raconter diversement ce qui s'était passé la veille à la Chambre, s'écriait : Ecrivez donc l'histoire ! Et il accompagnait son exclamation d'un de ces gestes tragi-comiques qui lui étaient familiers.

En effet, il n'est pas facile d'écrire l'histoire, voire une histoire particulière ou même une simple monographie, celle du sonnet, par exemple. On ne s'entend pas sur l'origine de ce petit poème. Les populations ultramontaines s'en attribuèrent l'invention ; l'auteur de l'*Apollon italien* prétend que Pétrarque en est le père ; dans son *Art poétique*, Jacques Pelletier déclare que le sonnet naquit au-delà des Alpes ; Joachim du Bellay l'affirme également, car il écrivait jadis dans une de ses belles odes :

> Par moi les grâces divines
> Ont fait sonner assez bien,
> Sur les rives angevines
> Le sonnet italien.

Sous la plume d'un auteur aussi instruit que du Bellay, cette assertion devrait être concluante ; elle ne l'est pas. Thibaut VI et non Thibaut VII, ainsi que l'avance Guillaume Colletet, Thibaut, comte de Champagne, devenu roi de Navarre en 1234 du chef de sa mère

Blanche, nous a laissé dans une de ses soixante-dix chansons, le décasyllabe que voici :

Et maint sonnet, et mainte recordie.

Le sonnet existait donc avant Thibaut. Or Thibaut, sorte de girouette politique tout à fait à la mode de notre temps, florissait un siècle avant Pétrarque. Et cependant, s'il est vrai que le moine allemand Raban Maur, né à Mayence en 776, ait donné les patrons de certains sonnets pédantesques, me voilà obligé de convenir que l'Allemagne nous a précédés dans ce genre de composition. Constatation désagréable. Oui, mais Rabanus Maurus, qui étudia d'abord à l'abbaye de Fuldes, continua ses études à Saint-Martin de Tours, sous Alcuin, et il paraît constant, si l'on s'en rapporte à l'opinion du loyal Colletet, opinion appuyée sur des recherches sérieuses, que le sonnet prit naissance sous nos premiers rois. D'après cela, le sonnet serait de création française, et Maurus, qui prit les ordres en 814, l'année même où mourut Charlemagne, n'aurait fait qu'importer le sonnet dans son pays. Cette version me plaît, je m'y tiens, et je laisse à quelque archéologue le soin de défricher plus avant le terrain historique du passé remis en jachère par les événements, et tout couvert de ténèbres et de ruines.

Le sonnet, négligé, puis oublié en France, traversa les monts, illustra Pétrarque et nous revint. Le moyen-âge et la Renaissance en abusèrent. L'Italie seule produisit, au seizième siècle, six cent soixante et un faiseurs de sonnets ; Frescimboni le constate. Se figure-t-on le nombre de rimes amoncelées par ces six cent soixante et un poètes, poétereaux et rimailleurs courant après la gloire, rêvant le triomphe et s'évanouissant au souffle de l'oubli ? Le sonnet tourna la tête à tout le monde ; il éblouit les sages et les fous, les artistes et les savants ; il s'introduisit dans les châteaux avec les trouvères ; il

se glissa à la cour avec les courtisans ; il monta sur le trône avec les rois. Surrey, dont Henry VIII fut le bourreau, et le brillant Spencer, pillé par les révoltés de Tyrone ; sir Walter Raleigh, un des vainqueurs de l'Armada, et la reine-vierge Elisabeth firent des sonnets ; la poétesse Gaspara Tempa, dont la sœur Cassandre publia les œuvres, en fit ; Paterno en fit ; Claudio Tolomée en fit ; des gens de lettres autrefois renommés, aujourd'hui inconnus : Caro, Pellegrini, Baldi, luttèrent contre les difficultés du sonnet. En France, les sonnets fourmillèrent. Etienne de la Boëtie, qui, à l'âge de seize ans, avait traduit plusieurs ouvrages de Xénophon et de Plutarque, ne dédaigna pas de marcher sur les brisées de du Bellay et de Ronsard. Olivier de Magny affola Henri II et sa cour par ce dialogue entre le poète et Caron :

— Holà, Charon, Charon, nautonnier infernal.
— Quel est cet importun, qui, si pressé, m'appelle ?
— C'est le cœur éploré d'un amoureux fidelle,
Lequel pour bien aimer n'eut jamais que du mal.

— Que cherches-tu de moy ! — Le passage fatal.
— Quel est ton homicide ? — O demande cruelle !
Amour m'a fait mourir. — Jamais dans ma nacelle
Nul sujet de l'Amour je ne conduis à val.

— Hé ! de grâce, Charon, conduy-moy dans ta barque.
— Cherche un autre nocher, car ni moy, ni la Parque
N'entreprenons jamais sur ce maître des Dieux.

— J'irai donc malgré toy, car je porte dans l'âme
Tant de traits amoureux, tant de larmes aux yeux,
Que je ferai le fleuve, et la barque, et la rame.

Ce style mièvre, affecté, précieux et faux, ces images forcées et prétentieuses étaient du goût du roi Henri II ; ils charmaient le prince indolent et prodigue, dont le père, François Ier, personnifiait la bravoure, et dont le fils, Charles IX, personnifia le fanatisme et le meurtre.

Dès longtemps le pédantisme, qui glisse partout son museau hargneux et puant, avait fabriqué des sonnets doubles, rétrogrades, acrostiches, mésostiches, à queue, continus, serpentins, retournés, enchaînés, estrambots, septenaires, en losange, par répétition, en croix de Saint-André : c'était très joli. Ces puérilités ridicules, bonnes tout au plus pour des cuistres en goguette, correspondaient à l'ordre d'idées d'où sortirent les messes à neuf chœurs, les morceaux à soixante, à quatre-vingt-seize parties et les canons énigmatiques, exercices déplorables, fort prisés par les imbéciles qui s'y livraient, et si justement décriés par Beethoven, qui voyait dans la musique autre chose que des billevesées privées de chant, de poésie, de goût et de sens. Casa, en Italie, et en France, Magnard, qui trouvait la rime difficile, voulurent l'un et l'autre modifier les règles du sonnet et les rendre moins sévères ; à son tour, Antonio Tempo ajouta un ou deux vers au sonnet et l'appela : *Il sonnetto con ritornello*. Laudun d'Aigaliers, lui, inventa des demi-sonnets : grâce à lui on eut des demi-sonnets, comme on a des demi-glaces. En revanche, Jean de Boissières de Montferrand s'avisa d'écrire des sonnets doubles, c'est-à dire quatre quatrains sur deux fois huit rimes semblables, et quatre tercets également construits sur les mêmes rimes. C'était substituer la gymnastique à la poésie et préférer la difficulté à l'expression naïve de la pensée.

Ressuscité en France vers l'époque de François Ier et de Henri II, le sonnet ne tendit à rien moins qu'à remplacer rondeaux, ballades, lais, virelais, triolets, chants royaux, etc., ce qui fit jeter les hauts cris à Charles Fontaine, antagoniste de du Bellay. Encore assez en vogue au dix-septième siècle, le sonnet, au dix-huitième, tomba dans le discrédit. Voltaire, Jean-Jacques Rousseau eurent des préoccupations graves qui éloignèrent d'eux, sans doute, jusqu'à l'idée de ciseler quatorze

vers pour y glisser une plainte élégiaque ou une pointe quelconque ; esprits vastes, ils démasquèrent les préjugés, ils traquèrent l'erreur, ils dénoncèrent les abus, ils soutinrent le droit, ils combattirent pour la liberté, ils flétrirent le mensonge, ils souffletèrent l'égoïsme sanguinaire, le bon plaisir et l'impudeur assis sur tous les trônes de la terre, et s'y prélassant orgueilleusement ; ils déchirèrent les voiles qui couvraient les plaies du pouvoir ; ils évoquèrent et firent apparaître la vérité qui, chaste et rayonnante, le pied sur le globe, le front dans les cieux, laisse tomber de sages paroles de ses lèvres divines ; ils appelèrent tous les deshérités autour d'elle ; ils la montrèrent ; ils dirent aux peuples qui les écoutaient : Voilà la reine future du monde ; suivez-la, servez-la, n'aimez qu'elle. Ces vastes esprits, poursuivant un but sublime, se souciaient médiocrement, je suppose, d'enfermer dans un cadre, d'ailleurs mesquin, des idées qui l'eussent brisé.

Cependant, et malgré sa forme bizarre, étriquée, le sonnet tenta les meilleurs poètes. Dante coula sa pensée dans ce moule ; Shakespeare aussi ; Pétrarque y jeta la sienne ; Torquato Tasso, Ronsard, Remy Belleau, Pietro Metastasio, qui s'éteignit à Vienne cinq ans avant l'heure où devait éclater la Révolution française ; le naïf Uhland ; Gœthe, qui entendit de loin, avant de mourir, la réponse brutale mais concluante faite par les Parisiens aux Ordonnances de Charles X ; tous ces auteurs et mille autres également renommés, durent en partie leur célébrité au sonnet. Le sonnet justifie-t-il donc la vogue prodigieuse dont il a joui et la recrudescence d'enthousiasme qu'il provoque ? Faut-il le considérer comme une merveille ? Est-il, ainsi qu'on osa l'affirmer naguère, le plus grand effort de l'esprit humain ? J'en doute.

La rime avec deux sons frappant huit fois l'oreille

manque de grâce ; les tercets boîtent ; avec des prétentions à la symétrie, l'ensemble choque l'ouïe autant que la vue par son irrégularité ; la mélodieuse monotonie des quadruples rimes fait songer aux six rimes en *ore* — soit dit sans calembour — de certains vers adressés à Elvire par Lamartine, le rêveur à l'imagination amoureuse et catholique :

Oui, l'Anio murmure encore
Le doux nom de Cinthie aux rochers de Tibur,
Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure ;
Et Ferrare, au siècle futur,
Murmurera toujours celui d'Eleonore ;
Heureuse la beauté que le poète adore !
Heureux le nom qu'il a chanté !
Toi qu'en secret son culte honore,
Tu peux, tu peux mourir !...

J'ignore jusqu'à quel point Elvire dut se sentir heureuse de pouvoir mourir après avoir été chantée par Alphonse. Quoi qu'il en soit, je prise peu ce début : outre que la fatuité y domine l'amour, il me rappelle un des côtés désagréables du sonnet auquel je reviens en avouant que, si sa forme me déplaît, j'admire volontiers ce qu'elle contient parfois ; l'étrangeté du flacon ne m'empêche point de goûter la liqueur ; j'oublie le vase aussitôt qu'il disparaît sous le tas charmant des fleurs.

O Tasso, ô Ronsard, ô Pétrarque, ô rayonnements faits hommes, ne m'en veuillez pas si, détournant mes regards de vous, je les fixe un moment sur un penseur longtemps perdu dans les brouillards du Nord ! Ce penseur, Shakespeare, composa, comme vous, des sonnets. Vous dépasse-t-il, maîtres glorieux, ou se place-t-il seulement à votre hauteur ? Le colosse britannique parle. Que dit-il ? Ecoutons :

« La satisfaction de la luxure, c'est l'épuisement de « l'âme en prodigalité de honte : jusqu'à ce qu'elle « soit satisfaite, la luxure est parjure, meurtrière, san-

« guinaire, infâme, sauvage, extrême, brutale, cruelle,
« déloyale.

» Aussitôt assouvie, aussitôt méprisée. Poursuivi
« hors de raison, à peine son désir est-il atteint, qu'il
« est maudit hors de raison, comme une fatale amorce,
« mise exprès pour rendre fou celui qui l'avale.

« Folle dans la poursuite, elle l'est aussi dans la
« possession ; ayant eu, elle veut encore, extrême dans
« son exigence ; béatitude à l'épreuve ; après l'épreuve,
« vraie douleur ; d'abord joyeux projet ; rêve ensuite !

« Le monde sait tout cela, et pourtant nul ne sait
« éviter le ciel qui mène les hommes à cet enfer. »

Veut-on savoir comment Shakespeare comprenait l'amour ?

« L'amour, dit-il, est un fanal permanent qui regarde
« les tempêtes sans être ébranlé par elles ; c'est l'étoile
« brillant pour toute barque errante dont la valeur est
« inconnue de celui même qui en consulte la hauteur.

« L'amour n'est pas le jouet du temps, bien que les
« lèvres et les joues roses soient dans le cercle de sa faulx
« recourbée ; l'amour ne change pas avec les heures et
« les semaines éphémères, mais il reste immuable jus-
« qu'au jour du jugement. »

Quelle profondeur ! quelle superbe virilité de sentiment et d'expression ! Se figure-t-on ce qu'a dû souffrir celui qui comprenait l'amour ainsi ?

Les traits sublimes, encore rehaussés par l'éclat des images, abondent dans les sonnets du dramaturge anglais. Preuve :

« Les rides que ta glace te montrera fidèlement, te
« feront souvenir des tombes béantes ; les pas furtifs
« de l'ombre sur le cadran te feront connaître la mar-
« che clandestine du temps vers l'éternité. » (1).

---

(1) Traduction de François-Victor Hugo.

Eh bien! Ronsard, Pétrarque, Tasso, ceci ne vaut-il pas une élégie érotique?

Et toi, Gœthe, toi qui empruntas aux Anglais leur système dramatique et qui, à l'occasion, t'es inspiré de Shakespeare, ne demeures-tu pas au-dessous de ce modèle? Va, lorsque je te compare à lui, lorsque je compare tes sonnets aux siens, je me dis que le vieux William est ton maître.

Depuis peu la manie, ou, si l'on veut, le goût du sonnet se réveille. L'excellent Théophile Gautier, Edmond Arnould qui, de son vivant, cacha son commerce avec la Muse, l'excentrique Baudelaire, mes amis François Barrillot et Zacharie Astruc, MM. Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Spinelli, Sylvestre, Sully-Prudhomme, quelques autres encore en ont fait d'exquis. Moi-même, hélas! j'ai cédé à l'entraînement général, j'en ai griffonné un certain nombre. Léon Kreutzer ayant appris, je ne sais comment, que je me livrais à cette dangereuse passion, m'écrivit un matin : « Faites-vous toujours des sonnets? » Je lui répondis en lui envoyant ce sonnet affreusement libertin :

Hélas! mon cher ami, ciseler un sonnet
Est un travail ingrat, je vous le dis tout net.
Plutôt que d'en voir un revêtu de ma griffe,
J'aimerais mieux rouler le rocher de Sisyphe,

J'aimerais mieux apprendre à jouer du cornet,
Devenir sénateur, ou même baronnet,
Composer pour les sots un ouvrage apocryphe,
Ou pâlir sans espoir sur un hiéroglyphe.

Je hais décidément ces deux affreux quatrains,
Suivis de deux tercets qui cassèrent les reins
Au bataillon nombreux des Pétrarques en herbe

C'est bien assez, vraiment, d'être un musicien,
C'est-à-dire un rêveur, un fou, de n'être rien!
Sans chercher à lier quatorze vers en gerbe.

On ne se demande plus guère à cette heure si les sonnets qu'on s'avise de produire sont orthodoxes ou hétérodoxes; le pauvre Gautier s'en plaignait amèrement. Casa, Maynard ont fait école; chacun traite quatrains et tercets comme il l'entend. Charles Nodier n'a recours qu'à deux rimes pour coucher, en 1828, quatorze vers bien venus sur l'album d'Emile Deschamps. Ce dernier, trop poli pour casser les vitres, trop conciliant pour ne pas chercher à mettre la paix entre les partis extrêmes, ménage adroitement les classiques et les romantique ; il ne se sert pas de rimes plates à l'intérieur du quatrain ; mais pour le reste il s'exécute.

Antoni, qu'un mal terrible avait frappé et qui sentit souvent sa raison osciller vaguement au contact de la Muse, Antoni Deschamps, frère d'Emile, consentit à passer sous ce niveau, la règle; mais ses rimes sont assez pauvres et il fait rimer sans vergogne *amis* avec *ennemis*, dans un sonnet fort touchant qui commence ainsi :

Depuis longtemps je suis entre deux ennemis ;
L'un s'appelle la Mort et l'autre la Folie ;
L'un m'a pris la raison, l'autre prendra ma vie...

Pétrarque, à la vérité, avait fait rimer *viso* avec *viso*, ce qui était au moins hardi; mais une faute en excuse-t-elle une autre ?

Au grand désespoir de Théophile Gautier (son ami et son maître), Baudelaire, qu'on accusait — à tort probablement — d'être un mangeur de haschich, saute à pieds joints dans l'hétérodoxie littéraire. Jugez-en :

LE REVENANT

Comme les anges à l'œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit.

Et je te donnerai, ma brune
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent
Autour d'une fosse rampant.

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l'effroi !

Le fougueux Auguste Barbier, le piocheur Sainte-Beuve, Gautier, Joséphin Soulary, dont il faut admirer sans réserve les *Deux Cortèges*, Leconte de Lisle, dans les beaux vers intitulés : *Aux Morts*, Mme de Girardin (Delphine Gay), spirituelle et correcte, Théodore de Banville qui m'a tout l'air d'avoir connu la lydienne Omphale, tant le portrait qu'il en trace est ressemblant, Amédée Pommier, qui joue avec le vers comme Auriol avec son cheval ou un faiseur de tours avec sa muscade, tous ces auteurs se soumettent courageusement aux exigences du sonnet. L'excellent, le sympathique Gérard de Nerval, se range également parmi les soutiens, les défenseurs, les héros de l'orthodoxie et il prouve, par parenthèse, que la vraie poésie peut se mouvoir à l'aise sans rompre les liens invisibles qui l'attachent à la légalité. Le sonnet de sa composition, que je transcris ci-après, contient une idée religieuse, un point de vue philosophique, un sentiment profond, exprimé d'une manière heureuse et dramatique, une appréciation où perce l'amour de la nature, de la vie, de l'esprit, le respect de soi-même et la crainte de faire souffrir l'âme, cachée en toute nature. Voici ce beau sonnet :

VERS DORÉS

Eh quoi ! tout est sensible.
PYTHAGORE.

Homme, libre-penseur, te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?

Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant :
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose ;
Un mystère d'amour dans le métal repose ;
Tout est sensible ! et tout sur ton être est puissant.

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie !
A la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie !

Souvent dans l'être obscur, habite un Dieu caché ;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

Il faut à certains génies l'étendue où se meut la création immense ; il leur faut l'illimité, l'infini, Dieu même ; ils ne respirent à l'aise que dans les plaines azurées où roulent les astres. Tandis que l'astronome cherche et découvre quelque nouvelle planète, eux, franchissent les frontières célestes, s'élancent hors du monde visible, sondent l'incréé auquel ils confinent ; attentifs, ils écoutent la voix mystérieuse qui sort de l'inconnu, de l'impalpable, de l'incompréhensible ; ils assistent à ce spectacle : l'écroulement, la diffusion, la projection de la lumière éternelle d'où jaillissent les âmes, étincelles divines. Mais les âmes animent la simple fleur comme le chêne rugueux où circule à flots la sève ; elles animent l'infusoire comme le mastodonte, l'oiseau-mouche comme l'aigle et le vautour, le grain de sable comme Saturne ou Jupiter ; partout le souffle impérissable de vie développe les innombrables formes qu'il habite un moment avant d'en revêtir d'autres, pour reprendre sa marche progressive vers Celui Qui Est, au moyen de transformations successives dues à la mort. Aussi sûrement confinées dans l'imperceptible que dans l'incommensurable, elles remplissent partout leurs fonctions sacrées, attirées qu'elles sont vers

le foyer commun. De son côté, l'idéal contenu dans une œuvre peut s'y affirmer avec une égale force, que cette œuvre soit courte ou longue. Le sublime se révèle souvent dans un vers, dans un mot. Voilà comment il est possible d'expliquer que des hommes tels que Shakespeare et Dante aient sacrifié quelques-uns de leurs moments au sonnet. Victor Hugo, qui a besoin de tant d'espace pour déployer ses vastes ailes, ne les a enfermées qu'une fois dans les limites où Pétrarque s'est si fréquemment mis à la gêne. Il a eu raison.

Cependant le sonnet est-il réellement contraire aux suprêmes élans de la poésie? Résiste-t-il aux aspirations hautes et sévères? Sa structure permet-elle l'explosion de ces cris qui, partis du cœur, se répercutent dans toutes les poitrines, retentissent dans tous les cerveaux et remuent jusqu'en leurs profondeurs les nations étonnées? Shakespeare, Gérard de Nerval viennent de répondre à ces questions; Edmond Arnould, auquel j'emprunte la page suivante, y répond à son tour victorieusement :

Si j'invoque ton nom, Liberté, si je t'aime
De cet ardent amour plus puissant que la mort;
Si vers toi je m'élance avec un fier transport,
Sûr que nous affranchir est notre fin suprême,

Ce n'est pas que pour nous ta main robuste sème
Des bonheurs sans combats et des gains sans effort;
C'est que seule tu fais de l'homme un être fort,
Plus grand que la fortune et maître de lui-même.

L'esclave soucieux peut traîner à loisir
Ses jours vils et souillés de plaisir en plaisir :
Nul ne lui défendra ce qui flétrit son âme.

Toi, tu veux un cœur noble, impossible à ployer,
Que la lutte grandit, que le devoir enflamme,
Et si tes liens sont doux, c'est qu'il faut les payer.

Tel qu'il est, ce sonnet me plaît, et je l'aime parce

qu'il fait vibrer en moi les nobles instincts, les fiers enthousiasmes, les passions généreuses.

> Et ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
> Que ces colifichets dont le bon sens murmure ?...

Certes, mon brave Alceste, je le vois. Par malheur, le sonnet, trop souvent émasculé par les écrivains mièvres, emphatiques et stériles, se prête merveilleusement aux rêvasseries sans but de la gent trotte-menu littéraire et des beaux esprits qui, n'ayant rien à tirer de leur précieuse personne, tiennent pourtant à parler, à écrire, à chanter. Ces gens-là ouvrent la bouche et il ne sort que du vent de leurs lèvres ; ils prennent une plume et les becs de fer tracent des phrases sans couleur, sans saveur, sans signification. Ils façonnent, ils façonnent, ils façonnent... Quoi ? Nous allons le savoir. Voilà qu'il sort de leurs mains une robe de poupée. Mais la poupée, où est-elle ? On ne la trouve nulle part. Hélas ! elle n'existe même pas et ils ont travaillé en pure perte ; ils ont vainement tiré le fil et l'aiguille.

J'estime beaucoup la beauté, la pureté de la forme; toutefois, la forme, en matière d'art, me laisse singulièrement indifférent lorsqu'elle ne m'offre que la combinaison matérielle des éléments divers dont l'artiste dispose. O belle fille, si tu restes muette, si tu te contentes de me présenter ton corps blanc et rose, bientôt je ne t'admirerai plus, je détournerai les yeux peut-être et je dédaignerai tes charmes. Que me disent-ils, ces charmes ? — Volupté. — Est-ce tout ? — Oui. — Ce n'est pas assez. Ecoute : Les attraits sans l'intelligence, le vêtement sans la personne, la monture sans le diamant, la coupe sans le vin ne me semblent pas autrement précieux. Les grandes langues de l'humanité, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique n'auront jamais le droit ni le pouvoir de réclamer l'attention pour la fixer sur un meuble vide,

sur une porte fermée, sur une gravure de mode, sur des colifichets, des chiffons ou des ornements futiles, ou des mots alignés comme des militaires à la parade.

J'adresserais volontiers la recommandation suivante à ceux qui passent leur temps à limer des phrases creuses, à arrondir des périodes éblouissantes, à caresser le néant :

Poètes, ce n'est pas l'heure des rimes vaines,
Des languissants refrains, des inutiles vers;
Les riens harmonieux sont des choses malsaines,
Alors que sous le joug se courbe l'univers.

Au Nord, au Sud, partout s'entend un bruit de chaînes;
Des cris de désespoir s'élèvent dans les airs;
Le sang des nations rougit toutes les plaines;
Il engraisse le sol, il empourpre les mers.

Maîtres, si vous savez d'énergiques paroles
Pour flétrir les tyrans, ces menteuses idoles,
Et pour les écraser d'un immense courroux,

Parlez, parlez toujours ! Chantez, chantez encore !
Mais si vous n'ajustez qu'un mot au mot sonore
Et si vous n'avez rien à dire, taisez-vous !

Parmi les célébrités qui, au dix-neuvième siècle, ont tenté de remettre le sonnet en honneur, il en est plusieurs que je n'ai pas citées. On connaît Guttingner, à qui Victor Hugo dédia une ode ; Musset, qui rima à la façon de La Fontaine, je veux dire richement ; Louis Bouillet, qui se plaisait à chanter les vers du tombeau en attendant que ceux-ci le dévorassent ; Edmond Roche, mort prématurément ; Coran, qui n'est pas aussi sévère que son nom ; Arsène Houssaye, le poète millionnaire ; le sceptique et mordant Augier ; le délicat Félix Arvers ; Autran, un amant de la nature, dont les rimes sentent bon ; l'aimable auteur de : *Pages intimes ;* Eugène Manuel, Charles Grandmougin, François Coppée, qui, aspirant à s'élever au rang de par-

nassien, y réussit sans doute en construisant cette fin de sonnet :

... O femme ! (s'écrie-t-il).
Si tu t'offres ainsi, lubrique, à ces vainqueurs,
C'est qu'ils ont, comme toi, versé le sang des cœurs,

C'est que ta lèvre rouge est pareille à des traces
Sanglantes sur l'épée aux sinistres éclairs,
Et que, mieux qu'un miroir, dans l'acier des cuirasses,
Tu te plais à mirer tes yeux cruels et clairs.

Il y a encore le comte de Grammont, vanté par Théophile Gautier, et enfin (???) Louis Veuillot, qui dit, se parlant à lui-même :

Je doute, quand je m'examine,
Si je suis un blessé géant,
Ou bien le drôle fainéant
Qui gratte au soleil sa vermine.

Ah ! monsieur Veuillot, on peut avoir de l'esprit et du talent sans être un géant ou un drôle !

L'idée de mettre des sonnets en musique ne date pas d'hier : le seul dialogue entre Olivier de Magny et Caron inspira sept musiciens : Orlande de Lassus, Jean Maletti, P. Certon, Claude Goudimel, Bertrand, Boni, Nicolas de la Grotte, valet de chambre du roi Henri III. Cette sorte de pléiade, fameuse en son temps, mérite d'être mise en parallèle avec la pléiade formée par Ronsard, du Bellay, Rémi Belleau, Jodelle, Daurat, Baïf et Pontus de Tyard. Elle rayonne encore aujourd'hui dans le ciel de l'art où les curieux, les érudits et les spécialistes la découvrent assez facilement, bien qu'elle ait échappé à la vue de M. Bouillet qui, dans dans son gros *Dictionnaire d'histoire et de géographie,* dit universel, ne la mentionne même pas. Cependant Nicolas de la Grotte vaut Pontus de Tyard ; Certon n'est pas inférieur à Baïf ; Maletti, Bertrand, Boni sont certainement à la hauteur de Remi Belleau, et surtout

de Jodelle et surtout de Daurat; Lassus jouit d'une renommée égale à celle de Ronsard, et Claude Goudimel appartient au groupe des artistes les plus illustres. Goudimel eut l'honneur de mourir pour sa foi; il tomba sous les coups du catholicisme à l'époque où la Saint-Barthélemy, préparée de longue main, fit un vaste charnier de la France. En sa qualité de victime, Goudimel m'intéresse autant que les Coligny, les La Rochefoucauld, les Caumont de la Force, les Renel, les Pardaillan, les Piles; comme compositeur, il m'inspire une véritable admiration; le chantre et le martyr sont dignes l'un de l'autre; dans l'œuvre ainsi que dans l'homme, le cœur occupe une large place. Et pourtant on t'oublie, mon pauvre Goudimel! On oublie ta noble et belle figure! Et vous, ses six frères en harmonie, on vous oublie aussi!

Que l'évêque de Comminges, Bertrand, ait été un grand homme, j'y consens et je suis charmé d'apprendre qu'on l'honore le 15 octobre; qu'un Bertrand de date moins récente, issu de la maison des comtes d'Aquitaine, ait vécu sous Clotaire et soit passé après sa mort à l'état de saint, j'en suis ravi; qu'on me renseigne sur tous les Nicolas du monde, y compris le patron de la Russie et celui des jeunes garçons, rien de mieux; qu'on me dise enfin que Pierre Lassus, chirurgien de Mesdames, filles de Louis XV, fut chirurgien consultant de Napoléon Ier, j'en éprouve une satisfaction profonde; toutefois, je ne serais pas fâché qu'on daignât m'édifier sur la vie et les ouvrages des Bertrand, des Boni, des Nicolas de la Grotte, des Lassus, individualités qui contribuèrent à la gloire de la Renaissance.

Fatal à la grande poésie, le sonnet ne l'est pas moins à la grande musique. Il se prête mal aux élans de l'imagination, aux mouvements virils de la passion, aux contemplations sublimes; le grandiose l'effraie, le surhumain l'effare; il se refuse aux développements

poétiques et surtout aux développements musicaux ; s'il entrave le poète, il enchaîne le musicien, tandis que l'ode ajoute les strophes aux strophes, se meut magistralement dans une forme ductile, croît démesurément, bondit vers l'infini, étend ses ailes à l'envergure immense, et traverse la nue, l'azur, les cieux en rêvant à l'illimité, le sonnet, lui, songe à la terre et s'y attache. Il semble crier à l'auteur, au compositeur : « Soyez bref ; dites vite ce que vous avez à dire, autrement le temps vous manquera ; n'allez ni trop haut ni trop loin, ne vous égarez pas dans les espaces ; si vous vous mettiez à la fenêtre de l'idéal, vous vous heurteriez aux barreaux dont je l'ai garnie ! Restreignez-vous, ne quittez pas ce globe infime et morose. Atlas nouveaux, ne cherchez pas à voir dans le ciel, car alors vous vous sentiriez retenus dans mes liens invisibles comme le passereau dans les serres du vautour, comme le hanneton attaché par la patte à un fil. O sonnettistes ! je vous tiens, vous êtes mes féaux, mes captifs, mes esclaves : contentez-vous du domaine humain ! Fréquentez les sentiers, les chaumes, pénétrez dans les palais, aimez, flattez, caressez la beauté, moquez-vous des méchants et profitez de la minute que je vous accorde. Au surplus, vous auriez tort de vous plaindre. L'amitié vous tend la main, la rêverie vous invite, la gaieté vous attire sous le pampre jauni où la grappe se suspend, lumineuse et dorée, l'amoureuse flamme voltige sur votre front, le fleuve vous offre ses reflets, le bois ses ombrages, le soleil ses rayons. Sévères ou non, nos maîtresses sont belles, vous êtes jeunes : réjouissez-vous ! Allons ! les verres sont pleins : buvez ! Avril a reverdi les prés où fourmillent de gentilles corolles : respirez les mille parfums des fleurs ! l'amour passe devant vos vingt ans : souriez ou pleurez ! Une injustice vous frappe, un abus vous blesse, un préjugé vous irrite, un sot vous assomme, vous agace, vous

persécute : souvenez-vous du nom que me donnait Lope de Vega ; transformez-moi en épigramme, changez mon quatorzième vers en flèche et décochez le trait rapide ; il atteindra le but.

« Et vous, compositeurs émérites qui voulez me parer de mélodies nouvelles, respectez-moi, s'il vous plaît. Peut-être ai-je aussi des droits ; ne les méconnaissez pas. Suis-je un simple prétexte à musique ? Nous séparerons-nous, nous querellerons-nous, au lieu de cheminer ensemble et de nous accorder ? Moi, l'inspirateur, deviendrais-je le serviteur ? Pouvez-vous me disloquer à votre fantaisie ? m'obliger à répéter dix fois ce que j'ai déjà dit, sous prétexte que, sans ces répétitions, votre morceau serait trop court et qu'il est urgent de l'allonger ? Signé Ronsard, Remi Belleau, du Bellay, devrai-je consentir à me voir corriger par vous ? Mes quatrains, mes tercets, mes vers, mes hémistiches, mes rimes, les mots vieillis devront-ils souffrir d'intempestives modifications ? Me traiterez-vous comme Richard Wagner traite Glück et Beethoven, ajoutant, retranchant, refaisant, rajustant, dénaturant l'ensemble et les détails, enlevant son caractère, sa couleur, sa date à l'œuvre immortelle, et la défigurant par d'outrecuidantes retouches ? Ah ! ne l'oubliez pas : la forme musicale doit s'adapter scrupuleusement à la forme poétique, l'une émane en quelque sorte de l'autre ; quant au changements, aux répétitions, ils sont inconvenants, ridicules, et les redites systématiques appliquées à tout ce qui se chante exciteraient partout un rire homérique si l'usage qui consacre tant de sottises n'imposait pas silence au sens commun. »

Jusqu'à présent, ô vieux sonnet, la France et l'Italie n'ont pas suivi religieusement tes sages recommandations, et il n'est point rare que nos *maëstri* obligent un malheureux chanteur à s'exprimer à la façon de certain apothicaire en conversation avec M. de Pourceaugnac.

L'apothicaire, armé d'un instrument dont le nom ressemble assez à celui d'un jolie plante, le seringa, engage M. de Pourceaugnac à s'en servir :

L'APOTHICAIRE

Monsieur, voici un petit remède, nn petit remède qu'il vous faut prendre, s'il vous plaît, s'il vous plaît.

M. DE POURCEAUGNAC

Comment ! Je n'ai que faire de cela.

L'APOTHICAIRE

Il a été ordonné, monsieur, il a été ordonné.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah ! que de bruit !

L'APOTHICAIRE

Prenez-le, monsieur, prenez-le ; il ne vous fera pas de mal, il ne vous fera pas de mal.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah !

L'APOTHICAIRE

C'est un petit clystère, un petit clystère, bénin, bénin ; il est bénin, bénin ; là, prenez, monsieur, c'est pour déterger, pour déterger, déterger.

Vaillants chanteurs, superbes ténors, basses vénérables, graves contraltos, gracieux et agiles sopranos toujours prêts à enjoliver les belles choses par les ornements de votre cru que vous y glissez pour faire valoir vos bonnes notes ! chanteurs divins, amoureux des traits, courtisans des trilles, adorateurs perpétuels des gammes, défenseurs de tout ce bagage vieilli, froid, décoloré qui prête une allure vulgaire aux œuvres originales et supérieures ; chanteurs délirants dont la cassette tourne à la mine d'or ; rossignols bourrés de billets de banque, fauvettes couvertes de diamants, quand viendra-t-elle enfin, l'heure désirée où les

maîtres ne vous lanceront plus sur les brisées de ce pauvre apothicaire ?

En Allemagne, Schubert fut un des premiers à réagir contre les rabachages déplorables dont l'école italienne s'est montrée si prodigue. Sous ce rapport, il alla beaucoup plus loin que Mozart. Il s'identifia avec le poète, il le respecta ; il en fit son ami et non son valet ; il l'aima, il s'appuya sur lui, il partagea le pouvoir.

N'oublions pas un point essentiel.

La musique instrumentale est libre, la musique vocale ne l'est pas. Schubert le sentit. Il comprit que la poésie est la base de la musique chantée ; il vit clairement à quoi le poète obligeait le musicien. Plein d'égards pour les collaborateurs qu'il s'était choisis, les Gœthe, les Schiller, Mayrhofer, Schober, Ossian, il ne les arracha pas à leurs piédestaux ; il ne crut pas qu'il lui était permis de torturer leur pensée. Il voulut l'embellir, l'éclairer davantage, ajouter à son éclat, à sa profondeur, à sa verve, à sa mélancolie, à son charme ; alors, il sonda l'idée, il étudia le sujet, il rendit la phrase, il se soumit aux exigences des vers ; il obéit à la prosodie ; le mot, il le présenta sous son véritable aspect, il lui laissa sa vraie signification, il en augmenta l'énergie, l'esprit, la grâce par une adaptation merveilleuse du son à la parole, Aussi est-ce en allemand qu'il faut interpréter ou entendre les Lieder de Schubert. Traduits en français, ils ne conservent qu'une partie de leur mérite. Schubert se garde bien d'apporter le moindre changement à la forme choisie, adoptée par le poète, il la suit dans tous ses mouvements, dans ses ondulations, dans ses mille caprices ; il y adhère comme la barque à l'onde, comme le nid à l'arbre ; il s'y incorpore, il la remplit ; il y ajoute sa sympathique individualité, il y joint les battements de son cœur, il la dilate dans une sorte de rayonnement où il semble qu'elle s'éthérise pour redevenir un pur esprit. De cette

consciencieuse fidélité au poète naît, dans les étonnantes compositions de Schubert, la variété prodigieuse et logique des formes musicales et leur harmonie parfaite avec la forme poétique.

On comprendra sans peine combien est sensée, nécessaire, intéressante cette union étroite entre le poète et le musicien, et les personnes même qui ne s'occupent pas spécialement de ces questions, devineront quelle force réside dans l'art de la composition ainsi pratiqué.

Mais, m'objectera le lecteur, par quel miracle évitera-t-on les répétitions dont vous vous plaignez lorsqu'il s'agira d'ajuster un air à un sonnet ? Le sonnet est court ; il fournit difficilement matière à un morceau ; si les vers dont il se compose sont décasyllabiques, octosyllabiques ou même tétrasyllabiques, il deviendra impossible, musicalement parlant, d'en tirer parti.

Je répondrai à cela que si le compositeur trouve cette besogne malaisée ou ingrate, nul ne la lui impose et qu'il peut se dispenser de l'entreprendre.

Le sonnet étant redevenu à la mode depuis quelques années, plusieurs jeunes gens se sont appliqués à le *réchauffer des sons de leur musique.* Ont-ils réussi ? Oui et non. Parmi les heureux, je citerai MM. Massenet et Gouvy ; parmi les malheureux... Mais je me tairai sur le compte de ceux-ci.

Il y a sept ou huit ans, Mme Marie Damoreau, une cantatrice qui chante juste et qui a du talent, me disait : Faites-moi donc un sonnet. Là dessus, elle partit pour Nice. Moi, je continuai mes voyages de Passy à Paris et de Paris à Passy où je demeurais alors. J'ai toujours aimé la campagne. Pourtant, ma prédilection pour les bois et la solitude n'entrait pour rien dans la résolution que j'avais prise de me fixer momentanément à Beauséjour ; j'espérais que le grand

air rendrait la santé à une pauvre malade que j'aurais voulu sauver au péril de ma vie. Un soir, la mort frappa à ma porte et m'enleva l'être cher... Je souffris, je pleurai, je me sentis entraîner vers le gouffre où nous tombons tous. Vivre m'était insupportable, mourir m'était indifférent. Un jour pourtant, mon cœur se reprit à aimer. La Providence m'envoyait une consolation. Je me remariai. Je ne songeais plus à la demande de Mme Damoreau, lorsque je rencontrai à Bruxelles Zacharie Astruc. Nous nous liâmes. Il me présenta ses *Quatorze stations au salon*, je les lus et j'y remarquai deux sonnets qui me plurent tellement que, les revêtir d'un chant fut l'affaire d'un instant. Astruc applaudissait ma musique avec enthousiasme; j'acclamais avec bonheur ses vers, sa sculpture, ses ravissantes aquarelles; notre sympathie réciproque se développa rapidement, et un matin, j'adressai les rimes suivantes à l'auteur du magnifique Saint François exposé maintenant au Palais de l'Industrie :

Vous reçûtes le cœur et le front d'un poète,
Vous qui savez traduire en trois langues le beau,
Et vous êtes de ceux que jamais le tombeau
N'engloutit tout entiers quand la mort les lui jette.

Le chemin creux, le bois, la source, le corbeau,
Les blés jaunis, le flot poursuivant la mouette,
Tout vous est poésie ! Ainsi que l'alouette,
Dès l'aube vous chantez l'azur, les fleurs et l'eau.

La Muse, près de vous a replié ses ailes;
La plume, le ciseau vous demeurent fidèles;
La palette s'épuise et demande merci.

Triste ou joyeux, toujours plein d'ardeur et de sève,
Vous poursuivez sans fin le réel et le rêve :
L'art vous admire, et Dieu doit vous aimer ainsi.

De retour à Paris, je retrouvai mon vieil ami et collaborateur François Barillot. Il avait subi le siège,

la Commune ; il avait résisté au froid, aux privations, à la misère. La passion des sonnets l'avait aussi gagné. Il en avait griffonné des masses sous les obus versaillais. Absorbé dans son travail, il errait par les rues, il passait sous le feu des barricades au risque de se faire fusiller, puis il rapportait chez lui un hymne à la patrie, une malédiction contre la guerre, un cri de liberté, une espérance pour l'âme immortelle avide de fraternité et d'absolu. Pendant ses dangereuses promenades, il se serait volontiers écrié comme Napoléon, je ne sais plus à quelle occasion : « Le boulet qui doit me tuer n'est pas encore fondu. »

Dans ses sonnets, Barillot aborde tous les genres : on y rencontre l'idylle, cette favorite de Théocrite et de Moschus, l'ode, la complainte, la ballade, l'épigramme. On y aperçoit la religion, la philosophie, l'amour de la patrie et l'amour plus élevé de l'humanité ; on y sent vibrer à chaque ligne une tendresse inexprimable pour le peuple, pour les petits, pour les déshérités ; on y coudoie la haine de la tyrannie et de l'ignorance, ces deux colonnes du pouvoir tel que le passé l'a compris ; on y lit mainte page d'histoire ; le présent soucieux y tourne vers l'avenir son visage plein de larmes ; la terre s'y montre avec ses forêts, ses mers, ses plaines, ses monts à la blanche couronne de neige, et l'infini y apparaît par delà les cieux ruisselant d'étoiles.

La poésie moderne, la poésie contemporaine surtout, ne nous initie pas souvent aux saines pensées, aux sentiments généreux. Elle se traîne ordinairement dans une phraséologie vide et nauséabonde. Elle prend le faux pour le vrai, le laid pour le beau, le mal pour le bien. Le charlatanisme lui va. Semblable au ballon qui s'enfle et crève, il ne reste d'elle qu'une enveloppe détendue, inutile, sans valeur. C'est donc une jouissance singulièrement intense de lire un ouvrage qui touche aux plus hautes questions sociales, qui remue

la tête et les entrailles, qui est vivant, humain, spirituel, grandiose. Cette jouissance, je l'éprouvai en parcourant les sonnets de Barillot et je voulus associer ma musique à ses vers. A mon tour je chantai. Voilà comment je publiai dans la *Chronique musicale,* cinq fragments d'une œuvre inédite de François Barillot.

Peut-être essaierai-je bientôt d'apprécier ailleurs la tâche redoutable que j'ai entreprise. Maintenant, j'abandonne les amateurs à leurs impressions. Y aura-t-il des oreilles qui se tendront vers Barillot, vers moi? Pourquoi pas? Dans les ténèbres où nous marchons, passent çà et là des penseurs qui croient aux aurores successives appelées civilisations, aux revanches du droit contre la force, à la délivrance des masses, à la science, à l'art, à la victoire remportée par la vertu sur le vice, à l'écrasement possible des bourreaux, à la résurrection, à la récompense des victimes, s'élevant dans plus de lumière à chaque nouvelle réincarnation. Ces penseurs perdus dans la nuit regardent blanchir l'horizon et ils sentent grandir l'espoir en eux en écoutant ce cri suprême :

Sur le peuple asservi le despotisme règne;
Le progrès creuse en vain son éternel sillon;
A toute vérité l'on essaye un bâillon;
La force dit au droit : « Crois-tu que je te craigne? »

L'hypocrisie étend comme la musaraigne
Ses ailes dans la nuit; la pourpre, ce haillon,
Demande l'eau bénite à l'humble goupillon,
Et tous les deux, d'accord, éternisent leur règne.

Les peuples accablés par le poids des impôts
Travaillent sans relâche; ils trouvent le repos
Quand la mort en passant raidit leur face hâve.

L'Évangile, expliqué par des hommes sans foi,
N'est plus que l'oppresseur de la raison esclave...
— Fille du Dieu vivant, Liberté! Lève-toi!

XVI

DEUX SONNETS A LA FONTAINE

I

Tes fables, La Fontaine, ont l'allure du drame.
Celui qui s'aventure avec toi dans les bois,
Dès que tu parles, pleure et sourit à la fois,
Emu par un soupir, charmé d'une épigramme;

Car tes vers immortels, indestructible trame,
Contiennent les sanglots des peuples et des rois ;
Car toute la Nature éveillée à ta voix
Siffle comme le merle ou comme le cerf brame.

Planant sur notre monde avec sérénité,
Auprès de ses laideurs tu montres sa beauté
Dans ton livre qui n'a rien de faux ni d'infime.

Maître, c'est pour cela que je suis ton féal
Et que j'ai voulu, moi qui t'ai fait mon intime,
A tes sublimités mêler mon idéal.

II

La musique peut-elle ajouter quelque chose
A l'œuvre où ton cœur bat, où ton esprit savant
Devise avec la source, interpelle le vent,
Observe les effets et pénètre la cause ?

Liée aux passions dont l'homme se compose,
A-t-elle le pouvoir, elle qui va rêvant,
De joindre les reflets de l'infini vivant
A tes vers, plus concis et plus beaux que la prose ?

Peut-être. L'art des sons a des ailes, vois-tu,
Il sait escalader, comme la poésie,
Le formidable azur de rayons revêtu ;

Et comme elle, ô penseur ! si c'est sa fantaisie,
Il s'envole et franchit les espaces vermeils
Pour aller trouver Dieu par delà les soleils.

Paris 1875.

XVII

SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Vivons donc chrétiennement.
BOSSUET.

Notre éducation est chrétienne et cependant nous ne sommes pas chrétiens. Vous vous récriez? Quoi! aller à l'église en grande toilette, y porter des préoccupations mondaines, examiner tout ce qui se passe autour de soi, causer chiffons avec sa voisine ou affaires avec son voisin, se présenter au confessionnal sans larmes dans les yeux, sans repentir au cœur, y glisser à l'oreille du prêtre des peccadilles fort innocentes et rentrer au logis l'esprit plein des aveux qu'on n'a pas faits, assister au service divin sans recueillement, se prosterner devant l'autel sans conviction, communier quand même, par respect humain; chercher à se mettre bien avec le monde au mépris de ce qu'on doit à sa conscience et à Dieu, est-ce là être chrétien?

Nous nous vantons de vivre sous la loi évangélique et nos conversations sont toutes gonflées de médisances et nos actions cachent parfois un grain d'hypocrisie, nous manquons à notre parole; nous changeons d'opinion chaque fois que notre intérêt le veut; nous avons tout sur les lèvres, et nous n'avons rien dans l'âme; encore un coup, est-ce là être chrétien? Notre orgueil manque-t-il d'ampleur? notre excessive vanité est-elle jamais satisfaite? ne nous admirons-nous pas jusque

dans nos fautes les moins pardonnables ? l'aumône que nous faisons, contraints et forcés, nous cause-t-elle plus de satisfaction que d'ennui ? et, quelque minime que soit notre offrande, ne nous considérons-nous pas comme très généreux ? Employons-nous convenablement notre temps ? la réflexion nous fatigue-t-elle beaucoup ? résistons-nous volontiers à nos entraînements et les passions ne nous subjuguent-elles pas comme un géant dompterait un enfant ? Nous nous débattons vainement entre leurs griffes, semblables à un ver dans le bec d'un oiseau, et ceux qui se débattent sont les meilleurs. L'habitude du travail pénètre-t-elle également dans toutes les couches sociales ? Que d'hommes, que de femmes s'enorgueillissent d'une position qui leur permet de ne rien faire ! Que de gens s'appliquent scrupuleusement à ne se rendre utiles en quoi que ce soit ni aux autres, ni à eux-mêmes ! Que de personnes, fort honorables d'ailleurs, se lèvent à midi, s'habillent, déjeunent, se déshabillent, se rhabillent, font une visite, passent une heure au Bois, rentrent, se déshabillent et se rhabillent de nouveau, vont dîner en ville, se présentent ensuite dans un ou deux salons pour y échanger des lieux communs, des formules ou des fadeurs et reviennent définitivement à leur domicile entre deux et trois heures du matin, prêtes à recommencer le lendemain la même existence vide et déplorable !

Les péchés capitaux se dissimulent à peine sous l'écorce des péchés véniels. La violence est à l'ordre du jour ; les couronnes s'entrechoquent, les peuples se dévorent, les ambitions coffrent la liberté, l'égoïsme bien repu dans sa maison bien close voit la misère des hommes et dit : « Qu'est-ce que cela me fait ? » L'ivrogneric pâle, l'œil morne, les cheveux rabattus sur le visage, heurte contre une borne et s'y couche ; le viveur de bas étage rentre à tâtons dans son galetas, brutalise

les siens et les bat quand ses forces le lui permettent avant de s'entortiller en jurant dans ses draps déchirés; bref, et pour n'en pas trop dire, les laideurs morales pullulent. Jugez-en :

Me promenant un matin dans les champs, — c'était le 21 décembre 1870, — il gelait; j'entends des cris plaintifs, comme les vagissements d'un nouveau-né ; à ces vagissements se mêlaient des rires, des éclats de voix ; je ne comprenais pas. Intrigué, je m'approche d'un buisson que recouvrait une espèce d'étoffe verdâtre tandis que, étendues sur une haie vive, séchaient des nippes fraîchement lavées ; la haie et quelques arbustes, mis à contribution, avaient fourni des branches qu'on avait allumées au pied de ce buisson et une fumée bleuâtre s'élevait lentement de terre ; autour de ce foyer improvisé se tenaient un joueur d'orgue, musicien de grand chemin, vivant un peu de tout, je suppose ; une femme tranquillement assise sur ses talons et quatre marmots à demi couchés sur le ventre et s'appuyant, pour regarder, sur leurs petites mains rougies par le froid.

L'homme, grand gaillard âgé d'une trentaine d'années, l'œil étincelant, le rire du chasseur à la bouche, avait pris un porc-épic et, en attendant qu'il le fît rôtir, le présentait à la flamme, lui traînait le bas du corps dans la braise et l'écorchait vif. A chaque plainte poussée par le pauvre animal, le misérable riait, les enfants riaient, et le plaisir illuminait toutes ces physionomies joyeuses. Plus l'agonie du porc-épic était douloureuse, plus la gaîté de la troupe augmentait ; la joie générale ne s'éteignit qu'avec la vie du patient. Je m'éloignai rapidement. Est-ce là une barbarie isolée ? Non.

Ah ! le christianisme, malgré ses admirables préceptes, n'a guère amélioré l'espèce humaine ; et comment, si le christianisme influe si peu sur nos mœurs, y au-

rait-il des artistes pour le chanter? Comment chanter une religion qu'on ne pratique point, qu'on n'entend point, qu'on ne connaît point, dont on néglige de suivre les préceptes? S'imagine-t-on pouvoir écrire d'une façon et agir d'une autre? On n'exprime avec conviction que ce qu'on sent, que ce qu'on pense. Compositeurs, ayez une croyance quelconque, j'y consens, mais ayez-en une ou renoncez à la musique religieuse. Adorez Jéhova, Jupiter ou Jésus, mais prosternez-vous devant l'Infini et n'espérez pas, sans cette condition première, indispensable, agir sur les masses et les conduire vers des rivages dont vous ignorez la route. Peut-être supposez-vous qu'il suffit d'avoir un vague sentiment religieux pour élever un monument musical au Christ et que vous pouvez entonner le *Credo* sans appartenir à Jésus? Erreur. L'enthousiasme véritable, celui qui enfante des chefs-d'œuvre, se puise dans une foi sincère; si vous n'êtes pas croyants, taisez-vous, ce sera plus honnête et plus sûr. D'ailleurs, votre musique se ressentira du degré de perfection, de vérité auquel atteint la religion dont nous sommes les fils spirituels. Les Champs-Elyséens, le Ciel de Mahomet, le Paradis catholique ne nous inspireront pas de la même manière, comptez-y. Jéhova se montrera toujours dans le psaume, Jupiter restera debout dans l'hymne antique, le souffle du Rédempteur animera le cantique chrétien; et si Jéhova ne se montre pas dans le psaume, si Jupiter n'apparaît pas dans l'hymne, et si le Rédempteur ne se révèle pas dans le cantique, vous aurez beau être un grand artiste et mériter l'admiration de la critique, le psaume, l'hymne, le cantique seront incomplets, incolores, froids, vides; ils pécheront par la base, et, pour moi, ils n'existeront pas.

Je le répète : l'art est une affirmation; lorsque l'accord entre le sentiment intime de l'artiste et sa création n'est pas réel, l'ouvrage sonne faux; aucune puissance

ne peut changer ce fait ; lorsque l'auteur ne s'incarne pas dans ses ouvrages, lorsqu'il n'y cache pas son *moi* véritable, cela se sent, se voit, s'entend. Il a planté sur un terrain rapporté, voilà tout. Qu'il puisse arriver à reproduire, à force d'intelligence, un sentiment qui n'est pas le sien, c'est incontestable, seulement il n'est pas moins incontestable qu'il ne donnera pas le change au public et que, s'il n'est pas convaincu, il ne convaincra personne. Donc, pour produire une messe, il faut être catholique et vivre chrétiennement dans un milieu chrétien ; il faut confesser la Trinité, comprendre la Révélation, la grâce, admettre les mystères du catholicisme, en aimer la morale, croire au divin sacrifice du Dieu fait homme et souffrant le martyre comme tel, croire à la présence réelle, croire à la Vierge immaculée et mère, croire à Satan, aux anges rebelles, à l'enfer, à la damnation éternelle, au jugement-dernier ; il faut n'élever aucun doute sur ce qu'annoncent, sur ce que disent, sur ce que proclament les saintes Écritures ; il faut enfin voir, dans le Nouveau Testament, l'accomplissement des prophéties faites par l'Ancien.

Est-ce un israélite, un païen, un mahométan, un incrédule un matérialiste, je vous le demande, qui s'écrieront, avec cette foi profonde qui transporte les montagnes : *Credo in unum Deum* ? Les imprudents ! ils voudront naviguer sur le lac de Génesareth, et ils sombreront, car ils ne croient pas, et Jésus ne viendra pas à eux ; ils chercheront des accents touchants et ils n'en trouveront point, car ils ne croient pas, et Jésus ne descendra pas en eux ; ils voudront être les interprètes de la prière ardente et ils ne réussiront point, car ils ne croient pas, et leur cœur reste fermé et Jésus ne viendra pas l'ouvrir. Ainsi, pour écrire une messe, deux conditions, outre le génie et le talent, sont indispensables : la foi et des mœurs en rapport avec la foi.

Ce qui précède explique pourquoi le sentiment musi-

cal chrétien est rare dans la musique religieuse contemporaine où il fait à peu près défaut. C'est qu'en effet, et je redis ce que disent nos meilleurs prédicateurs, nous ne sommes pas chrétiens. Que sommes-nous donc? Nous sommes positifs, nous sommes réalistes; l'évidence matérielle nous satisfait seule.

Le réalisme, qui entend se rendre raison de tout, ne conçoit rien, hormis ce qu'il voit. C'est là son tort. Comme saint Thomas il veut toucher pour croire. Il n'accepte rien sans explication préalable, sans preuves dûment constatées. Le fait est son Dieu. Qu'y a-t-il pour lui en dehors du fait? Des actes non soumis à son examen, des problèmes dont la solution lui échappe encore. La Nature lui cache le Créateur, le corps lui dérobe l'âme; une dépouille où rampent des vers, voilà ce qui reste de l'homme; dans l'impossibilité où il est de constater l'existence des êtres invisibles, il les nie; de sorte qu'il conteste bravement le sentiment, l'esprit, l'âme, Dieu; c'est simple et radical. Il ne tolère aucune supposition métaphysique, et il ne s'aperçoit point qu'il n'y a de vrai que ce qui ne se voit pas.

L'étude des phénomènes matériels et des faits est un moyen excellent de savoir, mais non de connaître; pourtant cette étude nécessaire est réclamée par la raison, et je n'aurais pas le moindre reproche à lui adresser si elle se rattachait à un principe idéal, si elle s'appliquait à corroborer une croyance. Le réalisme a le droit de guerroyer tant qu'il voudra contre le spiritualisme, il n'anéantira pas les attractions psychiques, les aspirarations vers une existence parfaite, les pressentiments, les rêves de l'imagination; il ne satisfera jamais le besoin général et inhérent à l'humanité de chercher dans l'espace, des yeux et du cœur, l'auteur des magnificences qui l'étonnent et le ravissent; il ne détruira point la notion d'éternité écrite parmi les astres comme dans la conscience, et dont l'extinction amènerait la décapita-

tion des arts et des sciences. Il n'extirpera de l'homme, en aucun temps, le reflet des splendeurs inconnues qui l'attirent par-delà la création, il n'étouffera pas en lui l'écho divin qui murmure : « Mon fils, je suis celui qui est. »

Le matérialisme soutient que la matière engendre l'esprit, que les idées s'acquièrent, que nous n'en possédons point d'innées par conséquent, que le cerveau est une feuille de papier blanc où s'impriment nos sensations, que nous avons la faculté de les comparer entre elles, de les analyser, d'en tirer des conclusions. A merveille. Mais cette faculté mystérieuse, comment est-elle faite? Maître matérialisme me répond d'emblée qu'il l'ignore absolument, que cela se saura certainement un jour, le progrès aidant, et qu'en attendant l'heure où elle se verra à l'œil nu, on est en mesure de m'apprendre en quel endroit elle réside; là-dessus je me tiens pour suffisamment éclairé, et je ne pousse pas plus avant mes questions, étant édifié sur le lieu de résidence du jugement et pensant bien, toutes réflexions faites, qu'il n'est pas logé dans le calcanéum, dans l'astragale ou dans la scaphoïde.

Notre siècle est un critique, un érudit, un chercheur; il étend ses investigations, ses reconnaissances, de tous les côtés à la fois; il pèse les sphères, il mesure les espaces, il reconstitue les animaux perdus, il applique la vapeur, il fouille notre vieille terre et l'oblige à avouer son âge; il prétend se diriger dans les airs, il dit à l'aérostat : Je suis jaloux des anges; prête-moi tes ailes; il dit aux ruines, aux documents historiques, aux monuments anciens : refaites l'histoire; il interroge la chimie, qui lui répond par ce mot de Balzac : « Rien n'est simple » ; il découvre les étoiles et les baptise; il fait parler l'électricité ; il sait comment et pourquoi les sons agissent de telle et telle manière sur les organes de l'ouïe; il établit par la linguistique la filiation des

idiomes et il apprend au Français qu'il est un des descendants du Sanscrit; les Burnouf, les Chavée remontent le cours de la pensée humaine à travers la variations des mots et croient boire à la source pure du systéme indo-européen ; il fixe les quarts de ton sur le clavier et les rend distincts à l'oreille la moins fine ; mais comme enseveli dans son immense domaine, l'univers, il oublie que cet univers se meut au sein de Dieu ; s'il s'en souvient, c'est de loin en loin, avec le doute au front, et sans qu'il en tire aucune conséquence favorable aux obligations qu'une croyance sincère impose.

A propos, se dit-il, n'y aurait-il pas quelqu'un là-haut ? « Peut-être ! » C'est l'expression de Montaigne. Mais *peut-être* n'est pas une solution. Cependant il détourne ses regards de Rome ; est-ce pour les reporter vers la poussière ou vers un nouvel idéal ?

Il commence à se demander si le catholicisme a fermé pour toujours l'ère des révolutions religieuses, si la science des théologiens est inattaquable ; si, après les Evangiles, aucune amélioration ne peut se produire dans les préceptes moraux. Il semble avoir moins peur de l'inconnu que du pape et du roi ; le trône et l'autel l'effrayent.

Il se souvient des Cévennes, du servage de l'Inquisition ; il n'a point oublié les millions d'hérétiques brûlés en Espagne, les trente mille protestants égorgés en France en une seule nuit, ni les cent mille familles obligées de s'expatrier après la révocation de l'édit de Nantes. Ces souvenirs le tourmentent ; ballotté par le flot des événements, il s'agite entre le passé qui lui paraît suranné et l'avenir encore incertain. Quand l'Eglise l'admoneste, il l'écoute avec indifférence. Va-t-il rapiécer ou brûler le manteau de la religion universelle, mis en lambeaux par Luther, Voltaire et Rousseau ? Parfois il regarde le ciel : y voit-il poindre une aube, une aurore? Porte-t-il dans ses flancs une conception parti-

culière de la divinité ? Enfantera-t-il une croyance ? Accouchera-t-il d'une négation ? Sa vue baisse-t-elle ou s'étend-elle ? Considère-t-il la religion comme superflue ou le catholicisme comme une barrière ? Est-il une réaction du réel contre le vrai ? du fait contre le rêve ? de la science contre la foi ?

Quoi qu'il en soit, si la foule, houle vivante qui renverse les murailles où l'on voudrait l'enfermer, ondule aujourd'hui entre des ruines presque abandonnées et des monuments gigantesques encore inachevés, certains esprits élevés, certains grands cœurs se sont déjà fait de Dieu une idée différente sinon plus haute, plus sympathique que celle dont le catholicisme est si justement fier. La religion catholique superbe et terrible, s'appliquant à mettre un mors dans la bouche des peuples qu'elle prétend dompter et qu'elle guida si longlemps, s'inquiète surtout de la puissance divine. Elle prête au Créateur des accès de colère, des besoins de vengeance, des arrêts sinistres contre ceux qui ne pensent pas comme elle. Lugubre, elle voit Dieu à travers les passions humaines. Or, ce Dieu qui n'est pas tendre ne convient pas à tout le monde, il ne satisfait pleinement ni la justice, ni l'amour, il ne peut trôner au-dessus des créatures qui supposent que la puissance suprême ne saurait exister sans la suprême bonté qui, en Dieu comme en l'homme, est l'équivalent du suprême pardon — du pardon sans condition.— Quoi ! vous voulez que l'homme insulté s'humilie devant celui qui l'a frappé ; vous voulez qu'il pardonne de tout son cœur à son ennemi le plus acharné, et par une contradiction singulière, vous lui représentez Dieu comme un esprit implacable qui, toujours armé contre l'humanité qu'il a créée, s'apprête à la punir indéfiniment ? Si ce Dieu monstrueux existait, il serait pire que les tyrans réunis de tous les mondes répandus dans l'espace visible et invisible !

Je ne crois pas à ce bourreau.

La créature intelligente, libre de s'éloigner ou de se rapprocher de Dieu, subit, en s'en éloignant (sans parvenir jamais à s'en séparer tout à fait) les conséquences de ses fautes, de ses crimes, précisément dans la mesure où elle manque aux lois divines ; en s'en rapprochant, elle pénètre plus avant dans la connaissance de l'Etre qui, d'ailleurs, a ses moyens pour l'attirer à lui. Cette punition et cette récompense suffisent ; elles sont en rapport avec la faiblesse de l'homme, avec ses vertus fragiles, avec ses vices tenaces.

Pour lui pas d'anéantissement, pour lui pas de spiritualité pure ; il doit se contenter d'un acheminement progressif vers un idéal entrevu, vers un but déterminé, vers l'absolu.

Ces principes, qu'il serait trop long et au moins inutile de développer ici, mais dont on tirera aisément les conséquences immédiates, ces principes, dis-je, ne sont pas indignes du Christ que, moi aussi, j'ai chanté. Jésus est un de mes maîtres ; j'ai senti mon cœur se dilater au contact du sien, mon souffle s'étendre sous son souffle généreux et s'y mêler, mon esprit s'éclairer aux rayonnements de son âme. L'Ancien et le Nouveau Testaments, les philosophes de l'antiquité et les philosophes modernes m'ont fourni des enseignements dont j'ai tâché et dont j'essaie encore de profiter. C'est en lisant Job, c'est en méditant les Evangiles, c'est en étudiant l'œuvre et la vie de ces grands lutteurs : Dante, Beethoven, Lamennais, que j'appris à souffrir, que je compris ce qu'il y a de salutaire, de saint, de nécessaire dans la douleur ; c'est par eux que j'espérai ; c'est, porté sur leurs ailes, que je contemplai d'abord les horizons divins. O mes maitres, je vous rends grâce !

Une dernière réflexion :

Que nous pratiquions la religion d'hier, que nous nous soumettions à celle d'aujourd'hui ou que nous nous

tournions vers celle qui, demain, éclôra dans l'âme humaine avide d'infini, c'est dans la confiance en Dieu, dans l'amour pour Dieu, dans la pratique de ce qui le rapproche de Dieu, que l'artiste puise sa plus grande force ; c'est grâce à Dieu qu'il s'élève au-dessus des innombrables misères dévolues à la terre, qu'il les méprise, qu'il centuple sa vaillance, qu'il touche, éperdu, les rivages du monde spirituel, qu'il contemple le vrai.

Et maintenant, comprendrait-on que la religion chrétienne ne fût pas enfin dignement chantée par un musicien croyant. Le sauvage plain-chant emprunté en partie à la Grèce ; la fugue, souvent non moins barbare que le plain-chant, hélas ! demeureraient-ils l'unique expression musicale du christianisme ? Ne se trouvera-t-il pas un jour un compositeur qui ouvrira les Evangiles, qui les lira, qui les méditera ; un compositeur épris de toute cette clarté radieuse émergeant du livre sacré, amoureux de cette poésie céleste, de cette morale vraiment divine, de ces images simples et grandioses, de ces élans de l'âme, de ces paraboles scintillant comme une poignée de diamants et plus précieuses que tous les trésors terrestres ; ne se trouvera-t-il pas, tôt ou tard, un maître ému jusqu'aux larmes par les vérités éternellement vraies contenues dans la parole de Jésus, parole qui nous instruit comme le ferait une bonne mère, nous soutient, nous console et nous berce comme le fait l'espérance.

« Le cœur a ses raisons que l'esprit ne comprend pas », disait Pascal, mot profond dont j'aime à me souvenir. Eh bien ! les Evangiles abondent en raisons de ce genre, en raisons que l'esprit discute parfois, mais que le cœur accepte toujours. La morale évangélique, c'est le pain des pauvres, c'est le pain des malheureux, c'est le pain de tous, et les puissants aussi devraient s'en nourrir. « Le cœur a ses raisons que l'esprit ne connaît

pas. » Oh ! c'est vrai. Ne vous est-il pas arrivé, par une tiède matinée de printemps, d'aller seul dans les champs, d'y respirer l'odeur de fleurs inaperçues, de fermer les yeux avec confiance pour mieux sentir les parfums dont la brise est chargée et de secouer le front sous le souffle enivrant qui vient à vous ? et ne vous semble-t-il pas, en lisant les Evangiles, qu'une émotion qui n'est pas sans analogie avec la sensation dont je parlais à l'instant se produit en vous ? que l'esprit s'arrête et que le cœur s'ouvre seul pour recevoir la lumière invisible qui vient à lui et le remplit tout entier ?

Le plus charmant et le plus naïf des évangélistes, saint Mathieu, s'exprimant en hébreu, fait parler ainsi le divin maître : « Pourquoi vous inquiéter de l'habille-« ment ? Voyez comment croissent les lis de la cam-« pagne : ils ne travaillent ni ne filent ; cependant je « vous déclare que Salomon même, avec toute sa ma-« gnificence, n'a jamais été vêtu comme l'un d'eux. Ne « dites point : que mangerons-nous ? que boirons-« nous ? ou de quoi nous habillerons-nous ? car votre « père sait ce dont vous avez besoin... Ne vous inquié-« tez pas pour le lendemain, le lendemain s'inquiétera « pour lui-même. A chaque jour suffit sa peine. » Que de confiance en Dieu, que d'admiration pour la Nature, que de douce philosophie dans ce peu de mots ! A nous qui n'aimons même pas nos amis, ou qui les aimons mollement, Jésus dit : « Aimez vos ennemis ; faites du « bien à ceux qui vous haïssent ; priez pour ceux qui « vous persécutent et vous calomnient. » Jésus recommande la prière, mais il ne veut pas de longs discours ; ce qu'il exige c'est une sorte de contemplation muette, intérieure, car le Père, dit-il, sait de quoi vous avez besoin, avant que vous lui demandiez rien ; puis sachant que la prière a sa pudeur, et défendant de faire étalage des sentiments religieux, il ajoute : « Quand vous vou-« drez prier, entrez dans votre chambre ; et après avoir

« fermé la porte, priez votre Père en secret. » Jésus dit aussi : « Si quelqu'un vous frappe à la joue droite, pré-« sentez-lui encore l'autre joue. » Le jour où cette vengeance *deviendrait possible*, elle serait la plus cruelle punition infligée à l'insulteur. Comme le rouge de la honte et du remords lui monterait au visage ! Malheureusement nous n'en sommes pas là. Toutes les colères ont la prétention de se faire admirer dans leurs hideux excès, l'atrocité se pavane dans sa haine aveugle et monstrueuse, et celui qui, après avoir reçu un soufflet, présenterait l'autre joue, se verrait traité comme un lâche. Jésus dédaignant les richesses s'écrie : « Ne vous « amassez point de trésors sur la terre, où la rouille et « les vers les consument, et où les voleurs les déterrent « et les dérobent. Mais amassez-vous des trésors dans « le ciel, où il n'y a ni rouille ni vers qui les consu-« ment, ni voleurs qui les déterrent et qui les dérobent. « Car où est votre trésor, là est aussi votre cœur. » Quoi ! répondent les sages de ce monde, mépriser la fortune, accepter une injure, l'oublier, prier dans son for intérieur, consentir à ne pas faire parade de sa sainteté, ne rien demander à Dieu, aimer ses ennemis, ne pas s'inquiéter du lendemain !... Plaisantez-vous ? Ce que vous nous conseillez est absurde. Absurde ? soit ! mais c'est sublime. Quant à vous, artistes convaincus qui vous abreuvez à la source des principes absolus d'où tombent l'apaisement, la sérénité, la foi, l'amour, si vous êtres dignes, par le génie, par le talent, par la vertu, de consacrer votre plume à la morale évangélique, à la mission, aux souffrances et au supplice de Jésus; si le Verbe, le crucifiement et la rédemption vous inspirent assez pour que votre musique soit en harmonie avec la beauté de ce sujet immense, ne vous figurez pas que vous serez compris, que votre chef-d'œuvre vous apportera le bien-être, que vos rivaux vous pardonneront de les avoir dépassés, que la palme

cueillie au nom de Dieu et de l'art ne se couvrira pas de bave et de fiel ; ne vous imaginez pas que vous éviterez la couronne d'épines et que les outrages et les rires de la foule n'éclateront pas à la vue du sang qui coulera de votre front et de votre poitrine. Ne le croyez pas ! ne le croyez pas ! l'injustice et la haine ne désarment point ; vous aussi, vous viderez la coupe des amertumes ; vous serez reniés, flagellés par les soldats de l'indifférence et de l'hypocrisie ; entre Barabbas et vous, si le peuple doit choisir celui qu'il enverra au supplice, c'est Barabbas qui vivra et c'est vous qui mourrez. Peut-être ressusciterez-vous dans votre œuvre, mais ce ne sera pas le troisième jour ; il se passera bien du temps avant que votre église se forme, avant que vous deveniez le chef d'une religion universelle. Si donc, en écrivant, vous avez ambitionné la fortune, vous aurez de cruelles déceptions ; mais non, vous n'avez pas songé aux biens de la terre, autrement cette création ne serait pas sortie de vous et vous n'auriez pas été mis hors la loi. — Quelle sera votre récompense, me demanderez-vous ? Votre récompense sera d'avoir travaillé au profit de l'homme et pour l'amour du vrai.

Quelques personnes prétendent que la musique religieuse n'existe pas. Autant vaudrait dire que la religiosité manque à l'homme. Quant à moi, j'affirme que la musique est plus apte à rendre le sentiment religieux que la parole. Ecoutez un sermon, puis un morceau d'orgue et dites-moi lequel des deux vous plongera dans le plus profond recueillement ? le sermon vous fera penser, l'œuvre musicale vous mettra à genoux. Dans l'un, le raisonnement gênera l'élan du cœur, car ce raisonnement pourra être combattu par un raisonnement supérieur ou contraire ; dans l'autre, la raison s'effacera pour laisser la foi seule, livrée à elle-même, et celle-ci, déployant ses ailes dans la lumière, portera vite à Dieu le sourire de vos lèvres, les larmes de vos

yeux, les méditations de votre esprit, les aspirations de votre âme. La précision du mot limite le sentiment ; le prolongement du son semble franchir tous les obstacles, toutes les étendues ; le mot s'attache à vous et vous arrête, le son part et vous emporte. Où ? C'est ce que vous dira l'idée musicale.

Un des plus beaux passages de Bossuet se trouve dans *Un sermon pour le jour de Pâques*. Or, ce passage n'est pas religieux ; il a trait seulement à la brièveté de la vie, et s'il produit une si prodigieuse sensation, c'est qu'il montre (presque sans la nommer) la mort, cette inévitable inconnue, s'asseyant près de notre berceau, nous suivant, nous guettant sans cesse, nous frappant à son heure et nous emportant dans la nuit éternelle.

Voici ce magnifique passage :

« La vie humaine est semblable à un chemin dont « l'issue est un précipice affreux. On nous en avertit « dès le premier pas ; mais la loi est portée, il faut « avancer toujours. Je voudrais retourner en arrière. « Marche ! marche ! Un poids invincible, une force ir- « résistible nous entraînent ; il faut sans cesse avancer « vers le précipice. Mille traverses, mille peines nous « fatiguent et nous inquiètent dans la route. Encore si « je pouvais éviter ce précipice affreux ! Non, non ; il « faut marcher, il faut courir : telle est la rapidité des « années. On se console pourtant, parce que de temps « en temps on rencontre des objets qui nous divertis- « sent, des eaux courantes, des fleurs qui passent. On « voudrait s'arrêter : Marche ! marche ! Et cependant « on voit tomber derrière soi tout ce qu'on avait passé : « fracas effroyable ! inévitable ruine ! On se console « parce qu'on emporte quelques fleurs cueillies en pas- « sant, qu'on voit se faner entre ses mains du matin au « soir, et quelques fruits qu'on perd en les goûtant ; « enchantement, illusion ! Toujours entraîné, tu appro-

« ches du gouffre affreux : déjà tout commence à s'effa-
« cer, les jardins moins fleuris, les fleurs moins brillan-
« tes, leurs couleurs moins vives, les prairies moins
« riantes, les eaux moins claires, tout se ternit, tout
« s'efface. L'ombre de la mort se présente : on com-
« mence à sentir l'approche du gouffre fatal. Mais il
« faut aller sur le bord. Encore un pas : déja l'horreur
« trouble les sens, la tête tourne, les yeux s'égarent : il
» faut marcher. On voudrait retourner en arrière ; plus
» de moyens : tout est tombé, tout est évanoui, tout
» est échappé ! »

Ici l'illustre Bossuet nous touche par l'image de notre impuissance, de nos regrets, par la rapidité de notre course à la tombe ; il nous atterre et nous stupéfie en constatant combien est éphémère cette ombre de vie que Dieu étend sur nous pour la retirer presque aussitôt. Chacune de ses expressions rend sa pensée avec une énergie, avec une netteté admirables, et le prédicateur restant sur un terrain connu ne trouve pas de contradicteurs ; mais lorsqu'il entre dans le domaine purement religieux, quand il prend pied dans le catholicisme, sa métaphysique, sa philosophie, ses affirmations peuvent être discutées, et si elles éveillent dans l'esprit certaines objections, c'en est fait de la foi que le moindre doute effarouche et qui baisse toujours à demi ses pudiques paupières pour ne rien voir du réel entre elle et l'infini qu'elle contemple. La musique, en ce sens, n'a donc pas, je le répète, les inconvénients du langage ; vraiment religieuse, elle peut planer à des hauteurs où ne s'élève jamais le discours.

J'ai pour habitude de marquer, en lisant, toutes les poésies qui me plaisent et dont je puis tirer profit. Mes livres sont donc encombrés de signets. Les poètes, depuis Anacréon et Horace jusqu'à Lamartine et Hugo, et les prosateurs, depuis la Bible jusqu'à Lamennais, sont chez moi, en expectative et prêts à me payer leur con-

tingent poétique. J'avais depuis longtemps glissé un bout de papier entre deux pages des *Contemplations* à l'endroit où se lit le quatrain suivant :

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure ;
Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit ;
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit ;
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

Cependant je ne l'avais pas encore mis en musique. Je le relisais parfois ; je cherchais, et, ne trouvant pas, j'attendais plus ou moins patiemment, selon l'occurrence, que la pensée prît corps. Ayant assisté un soir à un concert dit spirituel, et qui ne méritait pas cette qualification, je rentrai chez moi d'assez mauvaise humeur, contrarié d'avoir perdu ma soirée et pensant que, s'il fallait écrire de pareilles choses pour qu'on les appelât spirituelles, c'était bien dur. Je m'endormis, bercé par ces idées désagréables. Pendant mon sommeil, l'horrible cacophonie me poursuivait : je voulais me soustraire à ce cauchemar, et je criais au compositeur : Ce n'est pas cela, misérable ! et je criais aux instrumentistes et aux chanteurs : Taisez-vous ! taisez-vous ! taisez-vous tous ! Enfin, vers cinq heures du matin, n'y tenant plus, je m'éveille, je me frotte les yeux, je saute à bas du lit et, toujours furieux, je m'assieds à mon bureau. Un volume attire mon attention, je l'ouvre, juste à la page qui contenait le quatrain. Aussitôt je me calme, les beaux vers de Victor Hugo descendent sur mon front et sur mon cœur comme une fraîche rosée.., Dix minutes après, *Au pied d'un crucifix* était écrit. Plus tard, un des plus célèbres éditeurs de Paris, Heugel, le grava ; le morceau réussit assez pour qu'il me priât plaisamment de le mettre en cinq actes ; mais je lui fis observer que cela serait un peu long, et je m'engageai seulement à l'arranger pour orchestre et chœur, ce qui fut fait.

XVIII

AUX ARTISTES

O vous, musiciens, sculpteurs, peintres, poètes,
Vrais rois de l'avenir, laborieux athlètes
Avides de succès et d'immortalité,
Vous tous qui travaillez au bonheur de la terre,
Aigles qui transportez jusqu'au seuil de votre aire,
Pour lui montrer le jour, l'aveugle Humanité,

Fuyez les passions ! — Prêtres de la pensée,
Domptez la volupté, cette grande insensée
Qui dévore le cœur et s'abreuve de sang ;
Craignez les longs banquets où le champagne fume,
Où le front s'engourdit, où le regard s'allume,
Où l'esprit se rabaisse et devient impuissant.

Méfiez-vous du jeu, de la soif des richesses ;
Mais redoutez surtout les vénales princesses,
La grisette vorace et le plaisir banal,
Le lit des femmes est le tombeau de l'artiste ;
Sous l'empire des sens l'art succombe ou s'attriste ;
L'homme pur entre tous est un vivant fanal.

Paris-Passy, Juillet 1864.

XIX

LA VIE D'UN MUSICIEN HEUREUX

Les artistes, ne nous le dissimulons pas, voient, au sortir du bas âge, se dresser devant eux le labeur qui marchera toujours à leur côté et qui recueillera leur dernier soupir. Les paresseux, moins pressés de cultiver leur terrain que de le mettre en jachère, prétendent, avec le proverbe, qu'il y a temps pour tout; cette assertion est un piège auquel plusieurs se laissent prendre par faiblesse ou autrement. L'inspiration ou ce qu'on appelle ainsi devient improductive et s'annihile quand elle n'est pas soutenue par le travail journalier. Les facultés s'émoussent, s'altèrent, s'évanouissent sous l'haleine desséchante du *far niente* et des plaisirs. Ah! qui vise haut doit se hâter : les années et la mort arrivent si vite! L'Enfance, l'Adolescence, la Jeunesse crient à l'artiste : Amuse-toi! Divertis-toi! Réjouis-toi! Hélas! hélas! si l'enfant, l'adolescent, le jeune homme écoute ce cri menteur, il est perdu. Si le fleuve lui dit : « Laisse couler ta vie! », si la prairie lui dit : « Cours à travers mes herbes parfumées! », si la rose lui dit : « Respire mon parfum! », une voix mystérieuse, celle de son génie, dit au contraire: « Etudie; le temps presse. » Et l'homme prédestiné, entendant cette voix, lui obéit.

Voulez-vous que nous suivions pas à pas dans sa carrière un artiste favorisé par les circonstances? Vous

vous convaincrez qu'il a peu d'instants à consacrer au repos, aux récréations, et l'examen que nous allons tenter pourra, au besoin, nous servir de recette pour faire un grand musicien.

Et d'abord, approchez-vous de son berceau. A peine né, l'enfant s'endort au doux bruit d'une berceuse. Confiant, il sommeille. Une belle bouche momentanément pâlie se penche vers lui, se pose sur ses joues mignonnes et couvre sa gentille tête de baisers. — N'est-ce pas avec des baisers qu'une mère bénit son enfant, et ne le bénit-elle pas nuit et jour? — Le marmot s'éveille en geignant quelque peu; caresses et chansons redoublent. On lui sourit, on l'embrasse; on le calme, un refrain favori aidant. Monsieur se rendort sans crainte, sentant confusément flotter autour de lui deux âmes : celle de sa mère et celle de son pays; celle de sa mère dans un regard, celle de son pays dans une chanson. L'enfant grandit; il commence à bégayer, à marcher; on danse devant lui sur un air pimpant et frais; bébé prend sa robe à deux mains et s'avise de danser aussi. Qu'il ne tombera pas, je n'oserais l'affirmer! Bon! il s'assied malgré lui! Ah! Seigneur, quelle affaire! Ses traits se contractent, surtout si on le plaint, et trois ou quatre grosses larmes roulent dans ses yeux... Rassurez-vous, elles ne couleront pas; déjà elles s'arrêtent au bord des paupières, car la mère accourt, emporte dans ses bras le chérubin, l'agace amoureusement et le fait sauter sur ses genoux maternels, accompagnant toutes ces actions gracieuses de roulades qui ressemblent à des sourires. L'enfant, soutenu sous les aisselles, monte des genoux aux lèvres de la nourrice et lui présente des petits pieds blancs, roses et cambrés qui sont jolis au possible et qu'elle baise avec transport. Le voilà consolé, vous n'en doutez pas.

Un soir, en revenant de la promenade (il a trois

ou quatre ans), Claudine, sa bonne, le hisse sur une borne afin qu'il voie défiler les tambours qui battent la retraite et les clairons qui la sonnent. Elle signale avec admiration à l'enfant le tambour-major orné de son magnifique plumet tricolore ; — je ne vous apprendrai rien de nouveau en vous avouant que Claudine a un faible pour les militaires, et surtout pour le tambour-major dont les fortes moustaches, le dandinement plein de désinvolture, et l'habileté à manier la canne à pomme fascinent les filles les plus cruelles et jettent le ravage dans les cœurs. — L'enfant, n'ayant pas les mêmes idées que Claudine à l'endroit du tambour-major en particulier et des militaires en général, est absorbé par le tapage éclatant dont le rhythme va relancer les échos hors de la ville. Sa figure s'anime, ses yeux brillent, il bat la mesure en frappant ses mains l'une contre l'autre, et cela si à propos qu'il semble qu'il ait su la musique avant de venir au monde. En rentrant à la maison, il n'a rien de plus pressé que de chanter à sa mère l'air qu'il a retenu tout entier. Le papa, mis au courant et très fier de son fils, exécute le lendemain sur les vitres le rhythme de plusieurs airs; l'enfant les sait et les devine tous. Décidément ce gaillard-là montre des dispositions.

Les parents se consultent et décident qu'ils ne contrarieront pas une vocation qui s'accuse si franchement. Ils ont raison. Leur fils sait lire ; on lui apprend à solfier; il promène ses doigts sur le clavier; il travaille journellement trois heures, quatre heures, cinq heures, puis six heures. Les parents, comprenant qu'il faut être homme avant d'être artiste et pour être artiste, ne négligent pas son éducation. On l'initie à la grammaire, au calcul, à la géographie, à l'histoire, tandis que de nombreuses mélodies se casent dans son jeune cerveau. Ces mélodies forment précisément le fonds auquel il reviendra peut-être après l'avoir dé-

daigné au début de sa carrière. Il s'est nourri de la pâture musicale que sa mère, son père, ses camarades, les passants lui ont jetée. Il joue passablement une certaine quantité de morceaux. Il n'est encore qu'un réflecteur, et déjà il improvise. Il a des idées; on l'autorise à ouvrir une méthode de composition. Quel bonheur! — Des principes acceptés par lui sans réflexion l'enlacent sans qu'il s'en doute; des préjugés mêlés à des vérités pénètrent dans sa tête pour ne plus en sortir qu'au moment du triage qu'il en fera plus tard; des sentiments antipathiques à sa nature et à l'influence desquels il ne songe pas à se soustraire, l'envahissent clandestinement, se rendent maîtres de son cœur, descendent aux plus intimes profondeurs de son moi, et y sèment un champ dont il arrachera bientôt les mauvaises racines. Et lui, frêle arbrisseau, disparaît accidentellement sous une masse de plantes exotiques; vainement essaye-t-il d'étendre çà et là ses pauvres branches comprimées, il ne le peut; mille lianes enlacent et recouvrent l'arbuste prêt à succomber en apparence sous le poids qui l'écrase. Cependant le petit prodige, doué d'une solide constitution, surmonte la fatigue que l'art impose à ceux qui veulent arriver. Lié, meurtri par les entraves dont les professeurs l'ont amplement pourvu, il parvient à sa quinzième ou seizième année. Une transformation s'opère, un être dont il n'avait pas conscience s'agite en lui, une sève généreuse circule et bouillonne dans ses veines; il réfléchit, il se recueille; il reconnaît à certains mouvements intérieurs qui le transportent, à certaines traces lumineuses qui s'échappent de son esprit comme l'étincelle jaillit du caillou, qu'il a vécu jusqu'ici dans la peau des autres. La science, qui le servira dans peu, le traite en forçat et lui met les menottes; ce savoir, loin de l'aider, le gêne; il pèse sur le cerveau comme une couche de glace. L'intuition

et l'individualité entrent en lutte avec la science humaine. L'adolescence se querelle avec des principes posés mais non expliqués. Ses hardiesses se tiennent sur la réserve, car de prétendues règles du beau le mâtent. D'ailleurs, les nouveautés entrevues par son imagination ont pour alliage des réminiscences, des souvenirs qui lui jettent des bâtons dans les jambes et l'empêchent de marcher. Les grands poètes, les grands artistes expriment à leur façon maints détails qui lui apparaissent sous un jour particulier. N'auraient-ils pas tout senti, tout compris, tout exprimé ? ou aurait-il le don, lui, nouveau venu, de sentir, de comprendre, d'exprimer à sa manière ce qui le frappe ? Cette interrogation posée à la dérobée le trouble et l'enchante. A force de chercher on trouve ; le doute fuit, la confiance vient. Le jeune homme relève le front avec orgueil. Qui sait s'il n'a pas de génie ? Il observe tous les genres, il accumule ébauches sur ébauches. La nature le séduit, il l'observe ; il déchiffre ce manuscrit de Dieu, la création ; son sommeil s'emplit de visions et de rêves délicieux ; il croit à l'amitié, il songe à l'amour, il espère la gloire, il étend ses regards jusqu'aux confins de la terre et son âme jusqu'au seuil de l'éternité. Bientôt ses premiers essais lui paraissent informes, ridicules ; il les livre aux flammes, et cette heure de destruction mélancolique constate un progrès. Enfin le voilà sûr de lui, ses œuvres ont un cachet, il peut les montrer avec fierté, il les montre. — Vous croyez assurément qu'elles vont être favorablement accueillies ? Détrompez-vous. La foule indifférente ou distraite passe sans les voir ; les amis de l'auteur haussent les épaules et font une moue dédaigneuse ; les plus bienveillants doutent, car ce n'est pas au mérite, c'est à la réputation que la plupart des hommes accordent leurs applaudissements.

L'artiste frappe à plusieurs portes ; elles se refer-

ment sur lui une à une, hermétiquement. « Le libraire ou l'éditeur l'évince ; on l'avertit poliment que son nom n'est pas encore coté à la Bourse ; on feint de ne pas le comprendre, on le dessert, on l'attaque ; l'envie hypocrite l'adule en face, et, les talons tournés, intrigue contre lui. A ces signes, toujours les mêmes dans tous les temps, notre futur apôtre acquiert la conviction que son mérite est réel ; et la certitude qu'il commence un combat à outrance. Désormais il n'aura ni dimanches, ni fêtes, ni quiétude, ni repos, et la bataille sera d'autant plus rude qu'il poursuivra un idéal plus élevé. On traitera sa noble persévérance d'obstination, on lui demandera, sachant bien qu'il n'y consentira pas, des concessions au goût du public, sans daigner s'apercevoir que les œuvres qu'il livre à la circulation répondent précisément aux aspirations actuelles de la société et les résument. On lui suscitera mille difficultés, on lui dressera mille embûches, on le calomniera de mille manières : et s'il n'est pas armé pour la défense, s'il ne possède pas un immense savoir-faire, il sera, malgré sa valeur, malgré le nombre et la beauté de ses créations, battu par le charlatanisme jusqu'au jour où, lui mettant la main sur l'épaule, la mort lui dira : « Ami, suis-moi ! » Et il mourra peut-être en adressant à quelque témoin de ses peines la question que Beethoven expirant faisait à Hummel : « J'avais pourtant du talent, n'est-ce pas ? »

Cependant une circonstance favorable se présente ; le maître en profite ; l'église lui ouvre le sanctuaire ; une messe qu'il tenait en réserve lui vaut l'estime de quelques penseurs et la haine d'une masse de détracteurs. On le discute, donc il est. On le craint : les cerbères du théâtre le gardent à vue ; il pénètre pourtant dans le cabinet d'un directeur ; on lui joue un acte ; il débute à la scène comme il a débuté à l'église : par un succès.

Les musicailleurs qui lui serraient la main la veille ne le saluent plus. On l'évite. Mais si son triomphe lui fait des ennemis, il lui fait aussi des amis. En attendant la première représentation de trois actes présentés et reçus, l'infatigable musicien compose une symphonie instrumentale, un septuor, des romances, des *lieder,* une scène dramatique ; il s'attelle à un oratorio. Son nouvel opéra est mis en répétition ; à deux heures, le maëstro arrrive au théâtre, le matin il termine un ballet, le soir il court les salons. Ceux qui le critiquaient s'efforcent de l'admirer ; la mauvaise humeur des sots et des méchants se change en résignation ; un sourire pâle et forcé erre sur leurs lèvres minces et pincées. Pygmées et géants lui font une guerre sourde. Lui, ne perd pas son temps à batailler ; il a un grand opéra en train ; il l'achève tranquillement. Il projette une symphonie-cantate, et, pour se délasser de ces travaux importants, il publie une sonate pour son instrument, le piano. Il se hâte lentement, mais il se hâte, car de vastes conceptions surchargent son esprit et il ne saurait se dissimuler que si, par impossible, il devient immortel, il ne sera pas pour cela éternel. A côté de pièces fugitives pour divers instruments et de chœurs sans accompagnement, il prépare la musique d'un drame. Shakespeare trouve un digne interprète. La symphonie dramatique lui plaît ; il choisit un sujet sévère et grandiose, il le traite avec supériorité et il ne tarde pas à offrir aux amateurs sérieux un ouvrage accompli. Alors, jetant un coup d'œil en arrière, il s'aperçoit qu'il a parcouru le cycle musical où beaucoup de talents recommandables, beaucoup de compositeurs hors ligne n'occupent souvent qu'un point. On ne lui n'épargne pas les critiques outrageantes et sans merci, car sa gloire est au comble et il serait à propos de la ternir. Des misérables qui ne l'ont jamais

vu attaquent sa vie privée avec effronterie ; c'est juste ; ne faut-il pas lui faire payer cher ses succès et quelquefois la fortune acquise au prix d'un labeur écrasant ! Sa musique a pénétré dans les temples, dans les théâtres, dans les concerts, dans les salons ; son nom est sur tous les programmes. Il jouirait en paix de sa renommée et de ses dernières années s'il consentait à ne plus produire. Mais quoi ! brise-t-on volontairement sa plume ? Est-ce au moment où l'expérience et le savoir décuplent la puissanee de la pensée, où la vitesse acquise et la sûreté de main lui permettent d'exécuter ses conceptions avec promptitude et sans retouches que l'artiste désertera la brèche, qu'il renoncera par paresse, par lassitude, par dégoût au bonheur de tirer le beau de cette carrière divine : l'âme ? Le supposer capable de cette lâcheté, de cette sagesse, si on veut, c'est ne le point connaître. Un pied dans la tombe, il produira encore ; il ne quittera sa lyre qu'à l'heure où le souffle implacable de la faucheuse glacera ses doigts. Nouveau Don Juan, il s'endormira sans avoir rencontré la beauté qu'il désirait ; et si un soupir de satisfaction gonfle son cœur où la conscience du travailleur veille contente, il versera une larme en songeant à la page sublime qu'il rêva toute sa vie et qu'il n'écrivit jamais !

Telle est la carrière de l'artiste secondé par les circonstances. Quant à celui qu'elles trahissent, il ne connaît que le travail, la misère, la souffrance morale et physique, le désespoir ; il vit cloîtré dans son génie, prison somptueuse dans laquelle il s'enferme pour ne point communiquer avec la société qui le déteste et qui le hait. J'aurai l'occasion de m'étendre sur cet intéressant et douloureux sujet.

XX

DE LA MUSIQUE EN GÉNÉRAL

Je me suis écrié un jour : « Tout avec Dieu, rien sans lui ! » Puis, en même temps que la perfection infinie du Créateur, j'ai constaté l'imperfection manifeste, inévitable de la créature. L'homme, je l'ai reconnu, a reçu la terre en fermage et doit compte au Maître de ce qu'il en fait. D'où j'ai conclu que le travail est une loi à laquelle nul n'échappe sans encourir le mépris général. J'ai remarqué que les arts ont pour assises les mêmes principes et pour but la construction d'un pont auquel chaque progrès ajoute une arche ; pont merveilleux qui, commencé sur notre globe, ne s'achèvera qu'au ciel. J'ai montré les arts et les sciences concourant à cette tâche sublime. J'ai signalé plusieurs des pasteurs qui conduisent le genre humain dans les champs de la pensée. Ayant interrogé les livres sacrés, la philosophie, la tradition, je me suis demandé si la musique, relativement à la parole, ne date pas d'une époque récente, et j'ai expliqué pourquoi la dernière est antérieure à la première. J'ai déclaré que je ne considérais pas comme de la musique les bruits de la nature, bien que le son fixe soit compris dans ces bruits ; j'ai poussé l'orgueil jusqu'à nier que les oiseaux et les quadrupèdes fussent nos pédagogues dans l'art du chant et de la composition. J'ai cherché le secret de la musique sortant fraîche et pure de la grande âme populaire. Ici je me remets en marche.

Les airs nationaux, en général, s'arrêtent aux limites de leurs pays respectifs, au-delà desquelles les spécialistes seuls les fréquentent. Ils ne se hasardent guère hors de chez eux, si ce n'est avec les peuplades nomades qui les portent au versant des montagnes lointaines, ou les conduisent au bord des fleuves étrangers. Ces peuplades une fois installées sur le Rhin, sur le Danube, sur le Tage, sur le Tibre ou l'Euphrate, localisent leurs airs. A cela trois causes : premièrement, ils ne répondent qu'aux instincts d'une nation ; deuxièmement, ils ne confinent à l'art que par le côté mélodique ; troisièmement, la mélodie non accompagnée demeure étrangère à ce que j'appelle la musique par un point constitutif essentiel : l'harmonie. On va se récrier. « Quoi ! me dira-t-on, n'y a-t-il pas de musique sans harmonie, et accordez-vous à l'harmonie la prééminence sur la mélodie ? » Je répondrai : non ! aux deux objections, en me hâtant d'ajouter que je place l'harmonie et la mélodie au même rang. Elles se confondent souvent de telle sorte qu'on ne saurait les distinguer, les séparer l'une de l'autre. Dans une foule de cas, la mélodie réside si bien dans le tissu harmonique que vous la sentez vibrer partout sans pouvoir la saisir nulle part. Elle résulte d'un ensemble harmonieux, à peu près comme la senteur délicieuse ravie aux campagnes et versée dans l'air par la brise, naît de la réunion d'innombrables parfums. La mélodie, que l'auteur le sache ou l'ignore, se dégage d'un centre harmonique quelconque ; elle en émane. Que dis-je ! elle fait corps avec ce centre ; elle s'exhale d'un groupe d'accords auxquels elle se rattache mystérieusement par des racines invisibles.

Les chants populaires, privés d'accompagnement, modifiés indéfiniment par ceux qui les retiennent, et dont au surplus l'étendue est fort restreinte, ne sont donc pas encore de la musique, ils en sont l'aube. Ils résument un peuple, ils ne résument pas l'homme. J'en

veux citer un exemple remarquable. Des musiciens distingués tentèrent d'écrire des opéras espagnols, hongrois, russes ; ils réussirent médiocrement ; leurs opéras, comme s'ils étaient retenus dans un cercle magique par la volonté de quelque enchanteur, vivent sur le sol natal d'où ils n'émigreront jamais. Intéressants par les ressources musicale, que l'harmonie concertante, le contrepoint, l'imitation, le canon, la fugue, l'orchestre et les chœurs mettent à la disposition des maîtres, mais non assez dégagés des attaches nationales, c'est à peine s'ils projettent, au-delà des barrières qui parquent les races, de chaleureux et bienfaisants rayons. Et pourtant il s'agit là d'ouvrages considérables dont les beautés ne sont nullement contestées. Pourquoi donc ne pénètrent-ils pas à l'étranger ? Parce qu'ils représentent les tendances exclusives d'un peuple au lieu de représenter les tendances générales de l'humanité ; parce qu'un peuple toujours en contemplation devant sa propre pensée se meut dans une sphère relativement étroite, que cette pensée ne répond point à des besoins universels, et que, dès lors, il est circonvenu, dominé par ce que j'appellerai l'égoïsme national.

La personnalité est à l'opposite de l'art. L'art s'agrandit par l'amour. Plus l'amour s'étend, plus l'art s'élève. S'il en était autrement, il faudrait refaire la morale. Est-il vrai que l'affection de deux époux soit supérieure à eelle qu'on se porte à soi-même ? N'y a-t-il pas entre le mari et la femme un commencement de société ? Le dévouement, le sacrifice ne sont-ils pas les bases du mariage et n'est-ce pas sur ces bases que s'appuie la tendresse véritable ? La satisfaction exécrable de l'égoïste fait horreur ; le bonheur d'un jeune ménage réjouit l'âme. Si de petits êtres espérés, attendus, viennent réclamer leur place au foyer, ô prodige ! ô mystère ! les époux, encore amants, éprouvent des joies inconnues ; leur cœur se partage ou plutôt il leur semble

qu'ils ont deux cœurs : un pour leur mutuelle tendresse, un autre pour les chères créatures que la Providence confie à leurs soins. Le père, la mère, se donnent tout entiers à leurs fils, à leurs filles : l'existence va devenir moins facile ; les devoirs se multiplieront, il faudra travailler double, lutter contre la misère peut-être ? Qu'importe ! Les parents songent au pélican et se sentent capables de faire comme lui. L'amour de la famille n'est-il pas un accroissement, une extension de l'amour conjugal et ne lui est-il pas supérieur en ce sens qu'il exige un dévouement, un sacrifice plus absolu ? Et quand un père quitte parents, femme, enfants, pour voler au secours de la patrie menacée, quand un jeune homme abandonne la maison paternelle pour courir sus à l'ennemi, pour vaincre ou mourir, ne comprennent-ils pas l'un et l'autre qu'ils sont dominés par un sentiment d'autant plus beau qu'il est plus indépendant des intérêts personnels ou familiers ? Au-dessus de cet amour, je n'en vois qu'un, c'est l'amour de l'humanité ; au-dessus de ce courage, je n'en vois qu'un, c'est celui de périr pour une idée régénératrice ; au-dessus de Jeanne d'Arc, je ne vois que Jésus-Christ.

L'artiste, son individualité fût-elle dument constatée, ne saurait donc se borner impunément à se faire l'interprète du foyer domestique, d'un cénacle, d'une patrie ; il doit être l'interprète de tout et de tous.

Je ne m'étendrai pas sur les écoles artistiques qui, on le sait, relèvent toutes d'idées philosophiques ou religieuses. — On est toujours fils de quelqu'un, dit Bridoison. — Je les désignerai en passant.

L'art pour l'art, le matérialisme, le réalisme, le sensualisme, le sentimentalisme et le spiritualisme n'ont pas également droit à notre estime, quoique chacun d'eux ait sa théorie, ses adeptes, ses prêtres.

Balzac, en écrivant ses *Contes drôlatiques*, Cheru-

bini en notant ses contrepoints et ses fugues à huit voix, faisaient de l'art pour l'art ; il fallait un matérialiste fièrement spirituel pour mettre au jour : *Il Barbiere di Siviglia*. Bellini, à qui je ne prétends rien ôter de sa valeur, est éminemment sensuel, témoin *Norma*. Nos faiseurs de romances affectent des allures sentimentales fort suspectes et pataugent à qui mieux mieux dans la sensiblerie ; il faut des apôtres au spiritualisme, et il n'en rencontre guère qu'en Allemagne. Cependant il a un représentant en Italie, Spontini, et trois représentants en France : Rameau, Méhul et Berlioz.

L'art pour l'art représente l'arrangement ; le matérialisme représente l'idée de la matière existant par elle-même sans le concours d'une puissance infinie qui l'anime et la féconde ; le réalisme retrace ce qu'il voit ; il ne cherche pas l'au-delà comme dit excellemment le R. P. Félix dans ses intéressantes et belles conférences sur l'art ; le sensualisme cherche je ne sais quelle jouissance à la fois raffinée et brutale ; le sentimentalisme s'enniaise avec les Florian, les Romagnesi et autres ; le spiritualisme seul a l'intuition, la perception, la compréhension, la divination des choses invisibles.

Parmi ces écoles, il en est une très fière d'elle-même, sans qu'on sache pourquoi, qui s'amuse à aligner des rimes, des notes, à limer des périodes, à rassembler des pierres, à fondre des couleurs, à tailler le marbre, à pirouetter sans se demander si le mouvement qu'elle se donne bénévolement a une signification quelconque ? Reine d'une petite coterie, elle se divertit fort à ce jeu. Le néant vers lequel elle voudrait nous entraîner et où elle se plonge avec délices vous répugne-t-il ? Tant pis ! C'est pour elle et non pour vous qu'elle travaille. Elle vit tout un an sur le pétale d'une rose ou sur une feuille de lierre. Elle a supprimé l'idée. Ses partisans, ses

flatteurs, lui demanderaient vainement l'aumône d'une pensée. Elle soigne la forme ; elle parle, elle chante, elle peint, elle sculpte, elle bâtit, elle saute, et cela suffit à sa joie. Elle croit faire de l'art, elle fait de la dentelle. En somme, à quoi sert cette école ? A rien. Elle n'accepte pour moteur ni la divinité ni l'humanité. Représente-t-elle le passé ? Non. Représente-t-elle le présent ? Pas davantage ? Que fait-elle donc ? Elle se confectionne un vêtement dont elle ne se servira pas et qui n'ira à personne. Le mot *avenir* l'irrite, je le conçois ; l'avenir doit lui apparaître sous la figure d'un fossoyeur enterrant un fantôme.

A l'antipode de cette époque oiseuse rebutante, j'en aperçois une qui a pour chef, hors des espaces créés, l'Eternel, et ici-bas les grands hommes. Celle-ci ne s'assoupit pas dans une rêvasserie stérile et malsaine. Elle est active, virile, féconde. Comme Moïse, elle frappe le rocher et le rocher obéissant laisse jaillir la source rafraîchissante où boiront les générations altérées. Elle tient à l'humanité par toutes les fibres de son être et à Dieu par toutes les aspirations de son âme. Elle est le trait d'union entre le génie et la beauté suprême. Sa couronne a trois fleurons : Puissance, Intelligence, Amour. L'artiste qui lui appartient n'aime pas seulement père, mère, frères, sœurs, femme, enfants, parents, amis, patrie ; il aime les patries, il aime les nations, rameaux d'un même tronc. C'est de cette tendresse incommensurable vouée à tous que surgira peut-être un œuvre universelle franchissant les frontières, s'adressant aux foules, unissant celles-ci dans un même élan fraternel, les guidant ensemble, à demi enlacées, poitrine contre poitrine, vers l'art infini, les prosternant devant le beau, les confondant, ne fût-ce qu'un instant, dans le sein du Seigneur. Cette école crée les Delacroix, les Beethoven. Si d'ailleurs une œuvre *susceptible* d'exciter partout un égal enthousiasme sortait un jour des

profondeurs de l'art, c'est surtout par un musicien qu'elle pourrait être conçue, exécutée. Le poète a pour borne sa langue maternelle. On ne le traduit pas, on le trahit. *Traduttore, traditore*. La musique, elle, se passe de traducteurs, aussi ne redoute-t-elle point les trahisons. Sentie, devinée de la multitude, elle a le privilège de charmer les ignorants et les connaisseurs, les sauvages et les gens civilisés. C'est surtout par elle que les hommes, touchés de ce magnifique langage qu'ils ne parlent pas mais qu'ils entendent, communient dans les régions supérieures, inaccessibles aux intérêts vulgaires et aux mesquines passions.

La musique, selon moi, est l'art d'exprimer, dans un langage universel, des idées, des pensées et des sentiments par des sons.

Son rôle ne consiste pas à déserter les hauteurs pour prouver à des êtres dépravés que, devenue grossière et matérielle, elle dépraverait davantage ; des distractions sont plus voisines de la sensualité que de l'intelligence ; elle n'est pas un amusement frivole, dangereux, une espèce de haschich de l'ouïe produisant l'hébétement, la folie, la mort. Si donc elle est décidément, comme je l'ai dit, comme je le crois, l'art d'exprimer, dans un langage universel, des idées, des pensées et des sentiments par des sons, il est de toute impossibilité qu'une puissance aussi considérable n'ait pas un but à poursuivre, à atteindre, des devoirs à remplir, des aspirations à éveiller, à satisfaire.

La musique touche à la théologie, à la philosophie, à l'histoire naturelle, à l'histoire, à la religion, à la morale, aux mathématiques, à l'acoustique. Si j'avais à prouver ce que j'avance, je démontrerais comment la science de Dieu influe sur la musique et j'expliquerais comment celle-ci ne s'élève précisément que jusqu'au point où la divinité est connue ; je ferais voir les rapports qui existent entre elle et les connaissances

relatives à l'homme, à ses destinées ; je mettrais en évidence tout ce qu'elle doit à la matière, aux éléments, aux animaux ; je constaterais qu'elle est intimement liée à l'histoire sous quelque rapport qu'on veuille la considérer ; je la rapprocherais des religions dont, sauf aux époques de transition, elle possède le sens exact ; j'avouerais qu'elle agit vivement sur les sens, sur le cœur, sur le cerveau et que, cela posé, il n'est point indifférent de choisir avec une scrupuleuse sollicitude les compositions destinées aux enfants auxquels il est si important de donner, dès le début de leur carrière, des productions saines ; j'indiquerais les côtés par lesquels les combinaisons de sons se rattachent aux nombres, et je dirais quelle action secrète, certaine, inévitable, les phénomènes acoustiques exercent sur les organes.

Mais ce n'est pas le moment d'aborder ces questions, de les traiter, de les résoudre, et d'entrer de plain-pied dans la voie transcendantale où chacune de ces propositions, examinées de près et séparément, exigerait deux ou trois chapitres.

La science musicale proprement dite s'occupe des principes musicaux, de l'harmonie élémentaire et concertante, du contrepoint, de l'imitation, de la fugue, de l'instrumentation, de l'orchestration, des voix, des chœurs. La musique unie à la parole, accentue la prosodie, la déclamation ; elle tient en réserve deux forces dont la puissance est incalculable : le rhythme, l'enharmonie ; comme la statuaire, elle a le dessin, la forme ; comme la peinture, elle a la couleur ; comme la danse, elle a le mouvement ; comme l'architecture, elle a le relief ; comme la littérature et plus qu'elle, elle a la poésie ; comme tous les arts, elle est l'expression d'un milieu, de certaines mœurs, d'une époque déterminée.

Le passé lui jette des reflets, l'avenir lui montre des aurores, le cœur humain lui livre la passion ; le

fantastique, qui répond à la superstition, la frappe de terreur, le surnaturel l'enchante, la tradition lui présente la légende, la féerie lui abandonne les châteaux qui s'évanouissent soudain, les cavernes où des nains hideux enferment et enchaînent de belles jeunes filles que des princes viendront délivrer, et les coffrets en or massif ruisselant de pierreries et de perles fines. La musique a des conversations avec les gnomes et les sylphes ; les sphinx et les chimères sont en relation avec elle. Elle chuchote avec la brise, elle bondit avec le torrent, elle court avec l'ouragan, elle plane avec le nuage, elle scintille avec les étoiles, elle rugit avec le lion, elle rampe avec le serpent, elle vole avec l'aigle, elle trinque avec Falstaff, elle danse avec Esméralda, elle geint avec Caliban, elle soupire, elle pleure avec Desdémone; naïve, elle aime et rougit avec Miranda. Satan ne la fait pas reculer. Dieu l'attire. Elle ouvre jusqu'aux oreilles par un rire sardonique l'ignoble rictus de Méphistophélès ; elle éveille le son magique du cor d'Obéron ; à minuit elle retentit dans les bruyères au moment où éclate la fanfare terrible du chasseur noir ; elle allume le buisson ardent d'où partira la voix qui parlait à Moïse ; dans l'antiquité païenne elle divinisait les passions : en Allemagne elle divinise les forces cachées de la nature ; chez nous elle se marie à l'esprit. Française avec Rouget de Lisle, hongroise avec Rakoczi, elle est humaine avec Jésus et brise avec lui les chaînes de l'esclavage.

Elle prie à son heure.

La musique a son enfance, sa jeunesse, ses transformations, ses chutes suivies de bonds magnifiques, de superbes ascensions, d'éclatantes revanches ; elle est simple ou compliquée, ingénue ou savante ; sa vie se lie à celle de tous les peuples ; elle a pour royaume l'univers ; partout elle cueille des fleurs pour tresser sa couronne éternelle, partout elle ajoute une lueur à son éclatante auréole.

Les grandes divisions de la musique sont : 1° La musique instrumentale, comprenant la musique de chambre, la musique d'orchestre ; 2° La musique vocale, c'est-à-dire les chœurs avec ou sans solos et généralement tous les morceaux sans accompagnement ; 3° La musique vocale et instrumentale offrant la réunion des voix et de l'orchestre ; 4° La musique accompagnant les poésies ou les scènes déclamées.

La musique, comme les autres arts, compte différents genres : La synagogue a ses cantiques, le temple a ses chorals, l'église a le plain-chant ; la musique religieuse est représentée par les messes, les oratorios, les hymnes, les cantates sacrées, les morceaux d'ensemble et les solos accompagnés soit par l'orgue, soit par l'orchestre, soit par l'orgue et l'orchestre réunis ; la musique dramatique aborde tous les genres, même le genre religieux ; elle s'inspire des sujets les plus variés, elle revêt d'innombrables formes, elle abonde en contrastes merveilleux ; elle s'unit avec le même succès à la tragédie, à la comédie, au drame ; elle ne dédaigne pas les ballets ; elle accompagne sans déshonneur l'entrée et la sortie des personnages, dans les pièces auxquelles elle ne prend pas autrement part ; la musique d'orchestre comprend, outre les danses nationales et les ballets, les marches, les fantaisies, les concertos, les ouvertures, les symphonies. Elle est spécialement propre au concert ainsi que le sont les symphonies avec chœur, les symphonies dramatiques, les odes symphonies, les cantates et, en un mot, les morceaux qui exigent la réunion des chœurs et de l'orchestre ; la musique dite de chambre a pour domaine les solos, les duos, les trios, les quatuors, etc. Elle se divise naturellement en trois branches : 1° En musique instrumentale ; 2° En musique vocale ; 3° En musique concertante ou non concertante composée pour un nombre quelconque de voix et d'instruments ; la musique enfin s'adapte volon-

tiers à la poésie, elle la soutient, elle la rehausse, elle en augmente l'effet ; elle exprime ce que le poète dit et quelquefois ce qu'il ne dit pas, ce qu'il laisse simplement entrevoir ou deviner.

Le maniement de tant d'éléments, que la musique tient à la disposition du compositeur, n'est pas aisé ; il veut un tact exquis, une imagination vive, beaucoup de jugement, une excellente mémoire, un savoir qui sera d'autant plus solide qu'il ne songera pas à paraître, une grande finesse d'observation, une entente des effets que peu de maîtres possèdent à un haut degré. Sans parler de l'harmonie, du contrepoint, de l'imitation, du canon, de la fugue, qui demandent plusieurs années d'études suivies et sérieuses, la connaissance des voix, de l'orchestre, de la déclamation, ne se fait pas du jour au lendemain.

Les instruments, par exemple, ont chacun leur étendue, leurs bonnes et leurs mauvaises notes, leur sonorité particulière variant suivant les registres, selon l'acuité ou la gravité du son, leur portée poétique, leurs aptitudes à rendre certaines situations, certaines nuances délicates plutôt que certaines autres. Les combinaisons résultant de leurs accouplement se multiplient à l'infini.

Pour étudier tout cela il faut du temps, beaucoup de temps ; les commençants l'ignorent, heureusement ; s'ils le savaient, ils ne commenceraient pas ou s'arrêteraient découragés.

L'idée précède, dans l'entendement, la naissance de la pensée. Lors même que l'idée et la pensée paraîtraient naître simultanément, il n'en serait rien. L'une est l'aînée de l'autre. Ce sont deux sœurs jumelles qui ne peuvent être enfantées à la fois. La forme de l'idée, c'est la conception ; la forme de la pensée, c'est le tour; toutes les deux par leurs développements logiques, constituent l'œuvre. Un poème se résume aisément en

quelques lignes, un quatuor en quelques mesures; l'allégro de la symphonie en ut mineur et l'allégro de la symphonie en la, de Beethoven, sont en germe dans les quatre premières notes de ces deux morceaux. Les pensées incidentes qui n'auraient pas un rapport ostensible ou caché avec l'idée mère et avec le motif générateur jetteraient du désordre dans une composition et nuiraient à l'ensemble.

Dans une sonate, dans un quintette, etc., etc., le deuxième thème arrivant vers la fin de la première reprise a seul le droit de distraire l'auditeur de l'attention qu'il doit au thème principal. A partir de la seconde reprise, la première phrase, fragmentée indéfiniment et prenant successivement une foule d'aspects, se modifie si étrangement sous une plume inventive que l'oreille la mieux exercée ne saisit pas toujours à l'audition les bribes mélodiques qui se dispersent à travers l'orchestre, se cherchant, s'appelant, et se réunissant enfin pour rétablir la pensée mère dans son état primitif. D'ailleurs la musique sait qu'il n'y a pas d'unité sans variété, pas d'intérêt sans harmonie, pas d'harmonie sans homogénéité dans le style et dans les détails, pas d'essor sans liberté.

S'il importe de choisir avec soin son terrain et le grain qu'on y sèmera — autrement dit : s'il n'est pas insignifiant d'employer une idée et un thème plutôt que d'autres, il n'est pas indifférent non plus de se servir de tel ou tel interprète pour présenter sa pensée.

Conséquemment, on supposerait à tort qu'une clarinette ou une flûte pût remplacer un hautbois, ou qu'une mélodie pût être accompagnée indifféremment par un violoncelle ou par un alto; ce qui est vrai pour la flûte, le hautbois et la clarinette, pour le violoncelle et l'alto, l'est pour tous les instruments entendus isolément ou ensemble. Par où on voit que le compositeur, au moment où un thème lui arrive,

entend et précise l'instrument par lequel il doit être exécuté.

Je viens de prononcer à plusieurs reprises le mot pensée. Or, bien des individus nient en musique l'existence de la pensée. Pour eux « O ma tendre musette » est une pensée poétique, et l'air qu'on a mis sur ces paroles n'est pas une pensée musicale. Singulière distinction ! d'où on infèrerait bravement qu'un Français qui n'entend pas le grec déciderait avec raison, sans hésiter, qu'un Grec ne pense pas. Eh bien ! la poésie en littérature comme en musique, est entre les lignes; ainsi ne nous disputons pas ! La mélodie du reste nous répondrait volontiers : « Si je ne suis pas la pensée exprimée dans un langage que vous ignorez, dites-moi, je vous prie, ce que je suis.

Encore faut-il bien que je sois quelque chose !

Libre, absolument libre dans ses allures, la musique instrumentale traitée par des maîtres tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, se suffit ; la musique vocale ou vocale et instrumentale, s'adjoignant la parole, perd de son indépendance ; mais de cette association, il ne faudrait pas conclure avec ce pauvre Rousseau (si triste musicien que je m'étonne de songer à lui en ce moment) que la musique est un art d'imitation.

Ne demandez pas à un orchestre, fût-il composé de deux mille musiciens et armé de trompettes, de trombones, de violons, de contrebasses, d'instruments à percussion en aussi grand nombre qu'on le voudra, de lutter de puissance avec la foudre, avec les mugissements de la mer, avec les clameurs de la tempête, avec le tapage formidable produit par le Niagara ou seulement par la chute du Rhin à Schaffouse ; cette imitation servile ne serait que ridicule et défectueuse ; mais demandez-lui d'exciter les émotions qu'éveillent ces

bruits prodigieux et il vous satisfera. Entre nous, voilà pourquoi l'orage du Barbier égaie et pourquoi celui de la symphonie pastorale effraye ; le premier fait sourire, le second, frissonner.

XXI

SUR LA MUSIQUE DE PIANO

Parmi les instruments que j'ai nommés, il en est un prodigieusement répandu, c'est le piano. A ce titre seul il mériterait une mention spéciale : le piano a la chance unique de pénétrer partout ; on le considère sans exagération aucune comme un petit orchestre ; il est apte à rendre les compositions les plus compliquées ; s'il n'enfle pas les sons, si les longues tenues lui sont interdites, s'il se prête difficilement à l'exécution des adagios d'une extrême simplicité, sa sonorité est assez grande pour remplir une salle contenant quatre ou cinq mille personnes, pourvu que le local soit favorable et que le pianiste soit excellent. Et puis, ne l'oublions pas : les Bach, les Hændel, les Haydn, les Mozart, les Beethoven, les Weber, les Schubert, les Mendelssohn, les Schumann, c'est-à-dire les plus fameux symphonistes, ont écrit d'admirables ouvrages pour cet instrument. Des spécialistes émérites ont aussi composé et composent encore pour le piano des morceaux dont la célébrité est pleinement justifiée. Scarlatti, Clementi, Dusseck, Cramer, Hummel, Moschelès, Listz, Thalberg, Chopin, cent autres ont laissé des pages remarquables, parfois sublimes, sur ce petit pupitre où tant d'yeux viennent s'exercer à lire, où tant de mémoires viennent se meubler.

Le piano, capable de lutter avec l'orchestre dans le

concerto symphonique, remplit un rôle attrayant dans la musique de chambre. Les solistes lui destinent chaque année des masses d'études, de variations, de fantaisies, de valses, de rêveries, de nocturnes, de ballades, de galops, de *scherzi*, de pièces fugitives, de caprices, formant un répertoire dont les lecteurs les plus diligents ne connaissent qu'une partie. Ces compositions, sauf le concerto symphonique, baissent toutes pavillon devant la sonate dont jadis Voltaire ou Fontenelle (le mot leur est attribué à tous deux) disait : « Sonate, que me veux-tu ? » Fontenelle, auteur de la *Pluralité des mondes* et Voltaire, auteur des tragédies que l'on sait, étaient fort peu poètes ; étaient-ils musiciens ? Si Beethoven avait vécu de leur temps et qu'il eût été méconnu par eux, il aurait pu leur répondre : « Gens d'esprit, que me voulez-vous ? » Ce colosse, vertement critiqué à Vienne, tandis que Salieri, maintenant tombé dans un oubli irrémédiable, y était accueilli avec enthousiasme, ce colosse a laissé trente-trois sonates. Celle que je vais analyser appartient à la seconde manière de Beethoven qui, comme tous les artistes dont la carrière n'a pas été brisée avant l'heure, a eu ses trois styles. On l'appelle en Allemagne : *Le Clair de lune (Die Monschein Sonate)*. Elle fut composée pour une jeune fille que l'illustre symphoniste aima, dit-on, et qui devint plus tard baronne de Gallenberg. Tous les rêves ne s'accomplissent pas. Beethoven avait épousé la Muse ; il lui resta fidèle... un peu malgré lui peut-être. Toutefois son amour pour la belle Giulia, amour platonique s'il en fut, le servit bien, car la sonate en *ut dièze mineur* est une des plus étonnantes créations qu'il soit permis au genre humain de léguer à la postérité reconnaissante. D'une forme inusitée, elle se compose d'un adagio, d'un scherzo et d'un final. L'adagio, grandiose, touchant, profondément triste, ressemble à ces pics inaccessibles qui paraissent grandir à mesure qu'on

s'en approche ; rendu comme il doit l'être, il arrache des larmes, des applaudissements au public le moins disposé à l'attendrissement ; le final, emporté, navrant, terrible, fait courir le frisson sur la chair ; c'est la douleur morale dans ce qu'elle a de plus intense ; une fois entraînée dans ces deux gouffres, l'âme, comme séparée du corps, se sent en communication directe avec celle du musicien ; elle hante des lieux inconnus ; elle se sépare du monde réel ; elle oublie qu'elle est encore prisonnière de l'argile ; les barrières physiques tombent, et le *moi* qui écoute s'unit au *moi* qui se plaint, et ce contact suprême est une jouissance infinie qui, mettant des pleurs au bord des paupières rougies, nous fait souvenir que nous appartenons à la terre.

Le scherzo, charmant, gracieux, fin, brille entre l'adagio et le final comme un rayon de soleil qui, s'échappant des nuages lourds et noirs répandus dans le ciel où ils roulent et s'entassent avec de sourds grondements, se joue un instant, dans la prairie, sur les violettes et les marguerites. Listz disait en parlant de ce scherzo si étrangement placé entre l'adagio qui le précède et le presto qui le suit : « C'est une fleur entre deux abîmes », mot heureux et juste.

On peut classer ainsi les auteurs qui ont écrit ou écrivent journellement pour le piano : les symphonistes, les compositeurs de musique dramatique, les pianistes-compositeurs, les arrangeurs, les dérangeurs, la plèbe, la plébicule.

A la tête de la première classe je place sans hésiter Bach et Beethoven ; au premier rang de la seconde je mets Weber ; la troisième, beaucoup plus nombreuse que les deux précédentes, comprend entre autres sommités : Scarlatti, Clémenti, Hummel, Chopin, Listz. Listz est aussi le général des arrangeurs ; quant aux dérangeurs, patentés ou non, leur armée grossit et devient innombrable ; ils donnent la main à la plèbe, la plèbe

se perd dans la plébicule, la péblicule plonge dans le néant. Tout est bien qui finit bien.

Je voudrais ne point avoir à m'occuper des trois dernières classes inscrites sur ma liste : malheureusement je ne puis me dispenser d'en parler, ne fût-ce que pour constater les dévastations qu'elles causent dans les intelligences et l'influence fâcheuse qu'elles exercent sur les enfants, sur les adolescents et même sur les adultes. Parlons donc de la plébicule, de la plèbe et des dérangeurs et, sans les stigmatiser autrement que par le dédain, convenons qu'ils font un mal énorme. Oui, ils dépravent le goût, ils déflorent l'esprit et le cœur, ils salissent la mémoire, ils engourdissent l'âme : ils détruisent en elle toute virilité, tout instinct du beau ; ils abrutissent la jeunesse qui, grâce à eux, préfère peut-être toujours le faux au vrai, le laid au beau, le mauvais au bon, l'inepte au sublime. Quand donc la masse des professeurs sera-t-elle assez instruite pour obliger à se taire les compositeurs qui se déshonorent par leurs productions ? Qui oblige ces gens-là à barbouiller du papier? Sont-ils assez niais pour se prendre au sérieux ? Ils ne savent rien, absolument rien ; l'ignorent-ils? Le ridicule est au bout de leur plume : ne le savent-ils pas ?

Au dix-septième siècle, Sarrazin, secrétaire des commandements du prince de Conti, disait : « Il y a un marais au pied du Parnasse, qui produit toutes les grenouilles poétiques dont nous sommes persécutés. » Le marais musical devient un océan : la gent grenouillère y pullule. Chacun se mêle d'écrire, chacun compose ; personne, parmi les tristes habitants de cet océan, ne se demande si quelque étude préalable ne serait pas nécessaire à la manifestation de la pensée, que cette pensée soit exprimée par des lettres ou par des sons, par des mots ou par des accords ; on va de l'avant sans souci de la grammaire ou des règles de la composition. Les jocrisses de la musique se figurent que l'inspiration

est tout, que l'expérience et le savoir sont inutiles, que la science met des entraves au génie, que l'examen et la connaissance des ouvrages célèbres gênent le développement de l'individualité !... Imbus de ces préjugés, victimes peu intéressantes de ces hérésies, les paresseux, les incapables, vains comme la nullité, posent devant eux-mêmes, médisent des travailleurs qui haussent les épaules, accusent le talent qui se moque d'eux, tranchent les plus hautes questions avec une assurance, une outrecuidance qui n'ont d'égales que leur sottise et celle de ceux qui les écoutent, mordent à droite et à gauche les hommes et les choses dignes d'admiration et, pérorant toujours, ivres de vanité et de bruit, troublent l'esprit des autres comme les nuages de poussière soulevés par le vent troublent la vue. Et maintenant, voyez-les à l'œuvre. Assis devant une feuille de papier réglé, ils s'apprêtent à la noircir ; ils couchent sur les portées avec une peine ou une facilité également déplorables, une valse, un galop, une polka. Les malheureux ! dix fautes d'harmonie hérissent leur première page ! Ne les apercevant pas, ils portent haut la tête, ils se pavanent. Cherchez-vous cette inspiration brûlante dont ils se croient possédés et dont ils sont si fiers ? vous ne la trouvez nulle part ! Tentez-vous de découvrir cette précieuse originalité qu'ils craignaient tant de compromettre au contact des belles œuvres ? Il faut qu'elle soit restée au fond de leur encrier, car on n'en aperçoit pas la moindre trace. Ont-ils l'approbation (et cette approbation ne leur manque jamais) de leur mère, de leur sœur, de quatre ou cinq amis qui voient de la musique dans une contredanse ? vite, ils courent chez un éditeur, et celui-ci, malheureusement, consent à publier — moyennant finances — les élucubrations de ces messieurs. Une fois en si beau chemin, on ne s'arrête plus. Les rapsodistes paient ; les éditeurs publient ; les acheteurs s'abstiennent généralement et tout serait pour le mieux si, par la publication de ces

misères, le commerce de musique ne s'encombrait chaque année d'une multitude d'horreurs.

Je reviens à ma classification. En sortant du néant où disparaît la plébicule, des ténèbres où flotte la plèbe, du marais où se baignent les dérangeurs, sorte de faux monnayeurs non prévus par la loi, j'entre d'abord dans le vallon diversement éclairé où se tiennent les arrangeurs. Il y en a d'inaperçus qui chantent dans l'ombre épaisse : quoi ? leur *Mea culpa*, sans doute ; il y en a qui grouillent dans un brouillard éternel ; plusieurs d'entre eux appartiennent au règne animal sans avoir pour cela la forme humaine ; j'en vois qui, métamorphosés en perroquets, rabâchent des motifs d'opéras ou des airs populaires en les entremêlant de cris rauques qui interrompent tout à coup les plus belles mélodies ; ils ressemblent à des chiens qui, ayant trouvé un Homère ou un Dante, s'amuseraient à le mettre en pièces ; devant les musicailleurs perdus dans une lueur crépusculaire lointaine et vague qui précède non le jour, mais la nuit, je remarque la bande des musiciens douteux ; ceux-ci, quand ils étaient jeunes, si toutefois ils l'ont jamais été, étudièrent l'harmonie pendant trois mois au moins. Leur demanderez-vous du goût, de l'élégance, de la correction ? Non. Vous ne leur demanderez rien, et vous aurez raison. J'ai hâte de sortir de cet endroit malsain où circulent çà et là maints orgues de Barbarie, instruments respectables chéris des portières, des nourrices, des marmots, des défenseurs de la patrie qui n'ont encore aucun grade.

Arranger devient un art entre les mains d'un Thalberg et surtout d'un Listz, et cet art, qui paraît si aisé au premier abord, n'est rien moins que facile. Revêtir les pensées d'autrui de son individualité, leur imprimer son cachet sans altérer leur physionomie, se révéler dans l'ensemble, dans les détails, dans la forme générale de l'arrangement sans effacer le caractère primor-

dial de l'idée qu'on enchasse, tout cela veut un artiste doué de qualités précieuses ; le tact, la finesse, l'adresse sont les chefs de file de ces qualités-là. Ne vous figurez donc pas que les bons arrangeurs soient communs ; en cherchant bien j'en citerais probablement une dizaine, pas davantage.

Si j'ai mis en regard tout à l'heure deux noms : Thalberg, Listz, ce n'est pas que je place ces artistes sur la même ligne ou que j'aie à signaler le moindre rapport entre eux. Ils diffèrent absolument l'un de l'autre ; et, s'ils se rapprochent, c'est par leur célébrité, par le genre qu'ils ont traité, par leurs succès soutenus, par vingt ans de rivalité et de triomphes. On les compara, on eut tort ; on ne compare pas l'eau et le feu, l'ombre et le rayon, la mer et les étoiles. Leur intelligence, leur physionomie, leur allure, leur talent,— rien ne justifie cette comparaison. Thalberg, à moitié prince, né en Suisse, n'ayant eu à lutter contre aucun obstacle, protégé par son père naturel, étudiant à ses heures, appelé à Vienne où il vécut, où il reçut une bonne éducation, une instruction convenable, bourrant ses conversations de calembours et soutenant que Mozart était bête, nommé pianiste de sa Majesté l'empereur d'Autriche et faisant les beaux jours de la cour de Vienne, tant par ses manières distinguées que par sa belle exécution, trouvant un matin une idée dont il fit la base invariable de ses compositions et venant l'exploiter à Paris, Thalberg pouvait-il ressembler à Listz ? A Listz né en Hongrie sur les terres du prince Esterhazy, retrouvant sur les bords du Danube la sève géniale de la race slave, ayant à combattre la misère, parcourant de bonne heure l'Europe en qualité d'enfant prodige, lisant, apprenant, méditant, soumettant tout à l'analyse, étudiant les grandes œuvres, se familiarisant avec les productions des maîtres classiques et modernes, surmontant mille obstacles à force de volonté, de travail, de

persévérance, grandissant constamment en savoir, en mérite, voulant devenir compositeur, le devenant en dépit de certain horoscope tiré par Beethoven et, comme tel, restant avec courage sur la brèche, décidé à ne se reposer qu'au moment suprême? Thalberg, Listz, ces deux artistes si différents de nature, produisirent nécessairement des ouvrages très différents aussi. Thalberg invente des effets spéciaux, Listz traduit le sens des compositions orchestrales et vocales; Thalberg n'a qu'un moyen, Listz en a mille; Thalberg manque d'imagination, Listz en a trop et il jette à profusion, dans ses splendides arrangements, toutes les broderies de la fantaisie; Thalberg a de l'ampleur, Listz a de la grandeur; Thalberg, c'est la raison, le calme, la sagesse; Listz, c'est l'aspiration, le rêve, l'emportement, la passion, la poésie, le besoin insatiable du mieux, la recherche de l'infini; Thalberg vise au positif, Listz vise à l'idéal; Thalberg, devenu vigneron, meurt sous le beau ciel de Naples, Listz, devenu abbé, *compose des messes et n'en dit pas*, ainsi qu'il nous en prévient lui-même; il vit à Rome parmi les débris de l'antiquité païenne et les splendeurs du catholicisme qui se touchent sans se confondre; examinant le passé aux lueurs du présent, il révise le plain-chant grégorien, il se réfugie au sein des jouissances spirituelles, et là, s'il se souvient des agitations mondaines, c'est probablement pour se dire qu'elles ne valent ni la paix du cœur, ni le coup d'œil désintéressé que, des régions intellectuelles, on jette sur l'existence orageuse où nous perdons ici-bas le plus pur de notre sang et le meilleur de nos forces (1).

Considéré comme arrangeur, Listz est incomparable; en qualité de pianiste-compositeur, il appartient à la compagnie assez restreinte des virtuoses qui ont écrit des ouvrages remarquables pour le piano. Dans son

(1) Enfin il quitte la Ville Éternelle et retourne dans sa patrie.

œuvre symphonique on sent le pianiste ; c'est le contraire chez Beethoven, dont les sonates sont toutes retentissantes des voix de l'orchestre, sonates qu'il serait aisé, semble-t-il, de transformer en symphonies.

Pour l'élévation du style, pour le grandiose, l'imprévu de l'émission poétique des idées, Listz n'a guère au-dessus de lui que Chopin ; pour la hardiesse des conceptions et des formes, il peut rivaliser avec Beethoven ; quant à son originalité réelle, mais voulue, elle fait rêver, comme celle de Schumann, à Schopenhauer, le grand prêtre de la volonté, et on avoue avec le philosophe allemand, sans le suivre toutefois dans ses exagérations et dans ses absurdités, que la volonté est une belle et bonne fée. Sauf en ce point, d'ailleurs, Schumann et Listz n'ont aucun rapport. Si Schumann ne connaît point la fougue, l'impétuosité désordonnée, la verve âpre, sauvage, presque satanique, la poésie étrange, ardente, fantasque, qui constituent le fond sur lequel Listz a construit son œuvre, Listz, de son côté, ignore l'art d'enchaîner avec suite ses pensées ; Schumann obéit à sa nature, Listz façonne la sienne ; Schumann cueille une rose dans le jardin et vous la présente simplement, Listz coupe une fleur rare dans une serre chaude et la met, pour vous l'offrir, dans un vase du Japon ; Schumann s'est entièrement développé sur le sol germanique ; nuageux et flottant à l'occasion, grave toujours, pesant par accès, il demeure l'expression fidèle de son moi ; penseur profond, cœur sincère, il ne pare ses sentiments intimes d'aucun élément hétérogène ; il reste ce que son pays, ses parents et son milieu l'ont fait, un musicien autochthone, un franc Allemand épris de combinaisons harmoniques, amoureux de la pensée pure, fille naïve et charmante à laquelle il confie les mouvements de son cœur. Listz, voyageur infatigable, ayant conquis et ramassé des couronnes un peu partout, accoutumé au succès qu'il affectionne, aimant

les applaudissements et feignant de les dédaigner, Listz, recueillant dans les steppes de la Russie, sur le rivage du Bosphore ou de l'Océan, sur le Rhin, sur le Tibre, sur le Danube, sur les lacs suisses ou sur les fleuves de son ex-patrie adoptive, la France, une multitude d'airs populaires, essences nationales qu'on se plaît à respirer, une foule de chants caractéristiques qu'il habille à sa manière et sur lesquels il jette soit des flots de dentelles, soit un coin de sa pourpre; ami du plein soleil, partisan des couleurs voyantes et heurtées sinon tapageuses, Listz plonge de temps en temps sa sonde dans le torrent qu'il prend de bonne foi pour la pleine mer; épique et bariolé, il monte sur une haute montagne et, voyant flotter les nuages à ses pieds, il s'écrie : « Regardez, comme je suis grand ! » Ce qui manque à son talent c'est la simplicité consciente, c'est cette seconde ignorance dont parle Montaigne; ce qui l'altère, c'est l'ostentation jointe à une assez forte dose de charlatanisme. On regrette d'apercevoir parfois le jongleur derrière le troubadour ; au moyen-âge, jongleur et troubadour ne faisaient qu'un, aujourd'hui ils n'ont rien de commun et ils devraient se tenir loin l'un de l'autre. C'est ce que, malgré tout son esprit et la beauté de son individualité si riche, si passionnée, si haute, Listz, emporté par sa nature impressionnable, expansive, ne me paraît pas avoir toujours compris.

Il serait injuste de considérer exclusivement Schumann et Listz comme des pianistes-compositeurs et il serait absurde de hisser Thalberg au niveau de ces deux hommes. On doit à Schumann le *Pèlerinage de la Rose*, la musique du *Manfred* de Byron, une quantité de *lieder* admirables et plusieurs symphonies dont malheureusement l'orchestration laisse à désirer ; on doit à Listz cinq messes, plusieurs poèmes symphoniques : *Orphée, Festhlange, Héroïde funèbre*, etc., etc., et une série de mélodies écrites pour différentes voix; on ne

doit à Thalberg qu'une demi-douzaine de morceaux originaux : un beau caprice en *mi* mineur, un autre caprice en *mi* bémol majeur, une charmante fantaisie en *si* mineur, un andante très large et remarquable par quelques-uns de ces effets dont on abusa tant depuis, un scherzo piquant et enfin des fantaisies, — arrangements sur des motifs connus ; les nocturnes, les études et le concerto de Thalberg ne méritent pas même qu'on les mentionne ; ses transcriptions, lourdes et médiocres, ne valent guère la peine d'être signalées. En dépit de ces restrictions, Thalberg, je le déclare avec impartialité, appartenait par la largeur de son style (je parle ici du compositeur) et par la maëstria de son exécution, à la grande école du piano dont Hummel, Scarlatti et Clémenti sont les chefs ; il fut sous un autre aspect, quoique avec moins de mérite, une sorte de Hummel amoureux de bravos, de bouquets, de succès immédiats, de renommée et de belles recettes. Thalberg avait un procédé qu'il appliquait indistinctement à tous ses morceaux. Il attaquait un chant dans la partie la plus vibrante, la plus chantante du piano, le médium ; il l'accompagnait de trilles, de gammes, d'octaves ou de traits et, après avoir rassemblé une dizaine de combinaisons purement artificielles, exécutées avec une tranquillité parfaite, il quittait l'estrade aux applaudissements de la foule étonnée, fascinée, ébahie. En somme ce procédé si simple (qu'il fallait trouver pourtant) se vulgarisa promptement ; l'essaim des pianistes se croyant compositeurs s'en empara ; durant vingt ans l'arpège prévalut ; on ne voulut entendre que lui ; la mode l'exploita sous toutes ses formes ; ce fut une pluie, une grêle de redites abracadabrantes, fastidieuses ; l'arpège érigé en roi absolu, que dis-je, en tyran, en Tibère, en Néron, en Vitellius, commençait à nous assassiner sournoisement, quand, saisissant le moment favorable, je m'avisai de le tuer en rappelant au public qu'il exis-

tait dans les temps anciens un certain Beethoven, un vieux Bach, un Weber dont la musique pouvait bien valoir un arpège, si brillant fut-il. On amnistia le Brutus de ce César ; on convint qu'après tout les classiques ont du bon ; on admira leurs productions substantielles, pleines de pensées élevées et spirituelles, émouvantes, conduites et développées avec un talent merveilleux, et on oublia Thalberg et ses imitateurs. Ce qu'il ne faudrait point oublier pourtant, c'est la manière magistrale, l'exécution superbe et grandiose, la belle méthode en un mot qui fut l'apanage de Thalberg jusque vers son départ pour l'Amérique, où il se momifia, et qui lui valut l'approbation des connaisseurs ; c'est cette sonorité majestueuse, toujours pure, toujours noble, qui remplissait la salle quand l'illustre artiste, assis devant le clavier, en tirait tout le son possible ; c'est cette sécurité parfaite en présence des difficultés qui parurent longtemps insurmontables.

Thalberg tient sa place aux pieds des Hummel, des Ries, des Clémenti, des Henselt, des Chopin et de quelques autres peut-être. Peu de personnes savent que Hummel produisit des messes qui jouirent d'une réputation imméritée. Hummel chante en pianiste, en soliste, même à l'église. Au théâtre, où il fit représenter *Jean de Finlande*, il ne réussit guère mieux qu'au temple. Cette dernière partition cependant contient, entre autres morceaux bien venus, une charmante ouverture que deux ou trois lieux communs empêchent sans doute de se maintenir au répertoire des sociétés orchestrales où elle figure rarement.

Hummel, qui improvisa pendant vingt ans sur le même thème, s'acquit une immense célébrité par ses concertos, par son fameux septuor et par deux fantaisies dont une, celle en *mi* bémol, est un chef-d'œuvre.

Sous la forme adoptée par Hummel, forme essentiellement défectueuse, le concerto eut une vogue pro-

digieuse. L'exécutant prit le compositeur sur ses ailes, le métamorphosa en demi-dieu et l'éleva jusqu'aux nues, le savoir-faire et la réclame aidant. A présent tout est oublié. Le demi-dieu d'autrefois ne nous semble plus qu'un simple mortel, un excellentissime musicien qui sacrifia le compositeur au pianiste. Diminutif du concerto symphonique que Beethoven rendit possible à force de génie, le concerto tel que Hummel le conçut ne serait pas tolérable de nos jours. Dans les concertos en *la* mineur, en *si* mineur et en *la* bémol majeur, les trois meilleurs assurément, le piano prime trop l'orchestre ; il s'en sépare pour nager dans des flots de virtuosité, tandis que quatuor, instruments à vent ou à percussion se reposent ou à peu près ; ce n'est point là la lutte ardente et passionnée entre deux forces rivales dont Beethoven sut tirer un si magnifique parti ; c'est un dialogue tragique, comique si l'on veut, entre un personnage principal et son confident. Le piano lance les tirades interminables pendant que les contrebasses disent : Prince !.,. que les flûtes murmurent : Oui, Seigneur ! ou que les clarinettes, les cors ou les bassons s'écrient piteusement : Régnez !...

Ries, un maître ; Moschelès, mort récemment à Leipsig, Kalkbrenner, d'amusante mémoire ; ce pauvre Field, une pie déclassée, tous ces hommes ont imité Hummel. Les trois derniers sentent déjà peser sur eux le manteau de pierre de l'oubli.

Chopin, poète sublime, génie d'une espèce si particulière que nul encore ne s'avisa de le contrefaire, Chopin s'empara du cadre vieilli dont Hummel fit usage et il y exposa deux fois sa puissante individualité. Mais en dépit de ce que contient d'admirable son premier concerto, Chopin ne put ressusciter le mastodonte, et les études, les impromptus, les nocturnes, les ballades, les scherzos, les mazurkas du chantre polonais sont ses véritables titres de gloire. Petites choses, dira-t-on.

D'accord. Mais le *Roi des Aulnes* aussi est une petite chose, et cependant pour qu'il en fût créé une semblable, il faudrait rendre la vie à Schubert.

On ne saurait passer devant le monument élevé par Muzio Clémenti sans s'y arrêter. Sous ce titre orgueilleux et modeste : *Gradus ad parnassum* ou l'*Art de jouer le piano-forte démontré par des exercices dans le style sévère et dans le style élégant* — je n'ai pas à m'occuper de la rédaction de ce titre, — Clémenti a publié un des ouvrages les plus complets et les plus intéressants que nous possédions. Cet ouvrage extraordinaire, écrit avec une pureté remarquable, plein de savoir et d'élégance, comme l'indique fort bien l'auteur, reflète le passé et prophétise en quelque sorte l'avenir du piano. De là sa magnificence. Depuis le simple exercice jusqu'à la sonate, depuis le canon et la fugue jusqu'à la musique dramatique appliquée au piano, on rencontre tout dans le recueil de Clémenti. Dès le début de l'œuvre, on se sent en compagnie d'un homme sûr de lui. Les numéros 4, 5 et 8 sont charmants ; le *canon infinito per moto contrario, e per giusti intervalli* montre un musicien rompu aux difficultés du contrepoint ; la *fugue* publiée à Paris en 1780, postérieurement revue et considérablement augmentée, l'*Adagio sostenuto*, extrait par l'auteur de ses duos à quatre mains publiés à Londres en 1784 et le *finale* qui les suit forment un ensemble auquel Beethoven eût donné sans hésiter le nom de sonate-fantaisie ; le canon à l'octave, 26e exercice, prouve que les anciens maîtres unissaient la grâce au savoir dans un genre totalement abandonné à cette heure en Italie et en France, et dans lequel nos savants modernes brilleraient médiocrement s'ils consentaient à s'y montrer, ce dont ils se garderont, je suppose — la prudence étant la mère de la sûreté.

En écoutant le 30e exercice, on croirait entendre

l'introduction d'un oratorio, tant cette page est virile, grandiose, magistrale. A la suite de quelques numéros destinés spécialement au développement du mécanisme, je me trouve en présence d'une belle et grande sonate. Un *allegro moderato* très chantant, très mouvementé, relevé par une foule de traits piquants ; une large *scena patetica*, adagio qui se maintient constamment dans les régions où peu d'artistes parviennent, une *fugue* brillante et enfin un *final* familier dans lequel le sentiment et l'esprit luttent en amis, composent cette sonate. La *scena patetica* me paraît surtout admirable ; il y a là des adieux, des déchirements, des sons de cloches lointaines, des sanglots étouffés, des larmes douces et amères qui m'impressionnent vivement.

Dans son ensemble, le *Gradus* frappe les connaisseurs par la clarté du style, par la netteté de la pensée, par la pureté lumineuse des contours, par des formes irréprochables, par un ton de bonne compagnie qui rappelle les salons où l'on causait, au temps où la conversation était à la mode ; il les frappe aussi par une originalité qui s'accuse à chaque ligne ; mais le *Gradus* est entaché d'un peu de sécheresse, il manque de poésie ; il reste dans une sphère où les belles manières, les bonnes même, prévalent sur l'expression spontanée et forte des idées et des passions. Je comparerais volontiers Clémenti à Fontenelle écrivant spirituellement un opuscule sur la *Pluralité des mondes* et mettant le ciel à la portée de la terre ; je le comparerais encore à Rousseau, moins la sensiblerie, à Voltaire, moins la verve et l'amour du peuple, à Chateaubriand, moins l'enflure. Au demeurant, on le voit, Clémenti est un grand écrivain musical. Il était, dit-on, avare et soigneux : ces deux adjectifs expliquent presque son œuvre; du moins en font-ils comprendre la froideur relative, l'allure compassée, la correction intelligente, mais stricte.

Il me reste à parler des auteurs dramatiques et des symphonistes relativement aux créations dont ils ont doté le piano ; il me reste à expliquer en quoi ils se séparent des maîtres que je viens de signaler, et en quoi ils leur sont supérieurs. Cette étude viendra à son heure. Je soumettrai Weber, Bach et Beethoven, et occasionnellement Mozart et Haydn, à un examen consciencieux. Je les évoquerai ; je leur dirai tout, soufflant légèrement sur le nuage d'encens qui nous cache ces dieux de la musique ; je l'écarterai pour les montrer tels qu'ils sont dans leur beauté sévère, avec leur puissance naturelle et acquise, avec leurs tendances respectives, avec leurs passions, leurs sentiments, leurs idées, leurs préjugés, leurs erreurs. On crie la vérité aux vivants ; pourquoi ne la dirait-on pas aux morts ? Je la leur dirai donc, réservant, ainsi que tout critique devrait le faire, ma bienveillance pour ceux qui peuvent en avoir besoin : pour ceux qui vivent, pour ceux qui luttent.

On disait autrefois : Nulle terre sans seigneurs ; on peut presque dire aujourd'hui : Nulle maison sans piano. Le piano joue un rôle immense dans la société moderne et son influence sur les mœurs est telle qu'il n'en existe pas de plus complète. Le piano prend l'enfant au berceau ; il lui inculque le sentiment du beau ou du laid, il développe en lui les bons ou les mauvais instincts, il le moralise ou il le démoralise. Je voudrais donc qu'on évitât de mettre entre les mains des commençants les misérables riens contre lesquels je me révoltais tout à l'heure et qu'on leur interdît les airs d'opéras, surtout d'opéras italiens. Les mélodies ultramontaines si molles, si voluptueuses qui traversent les Alpes pour se répandre en France, en Allemagne, en Angleterre, en Russie, sur le monde en un mot, ne devraient pas avoir accès dans les familles, prendre place au foyer domestique et servir à l'éducation de ces petits êtres

qu'on chérit et dont on compromet pourtant l'avenir sans s'en douter.

Un père ne permettrait pas à ses fils, à ses filles, de lire un livre obscène ; comment autorise-t-il ces mêmes filles, ces mêmes fils à se nourrir dès leur enfance de musique plus que frivole ? Un moyen facile d'éviter le danger serait de ne faire apprendre d'abord aux tout jeunes pianistes que des compositions instrumentales spécialement écrites pour le piano et choisies parmi les œuvres classiques reconnues excellentes par les hommes compétents. Ces compositions relativement sévères, ont une honnêteté, si j'ose m'exprimer ainsi, dont les productions vocales, au théâtre, se dispensent volontiers, surtout quand elles portent la signature des Bellini, des Donizetti, musiciens aux élans sensuels, affriandant les masses par des phrases désordonnées, efféminées, empreintes parfois du plus grossier matérialisme.

Faisons vivre les élèves par le cœur, par l'intelligence ; accoutumons-les à réfléchir, familiarisons-les avec les ouvrages substantiels dignes de meubler leur mémoire, d'exercer leur jugement ; obligeons-les à s'intéresser à la beauté ; ne les confions qu'à des auteurs probes, à des talents virils, consciencieux, nobles. Je reviendrai sur cette importante matière si jamais je parle de l'éducation musicale en France et des réformes profondes qu'il serait temps d'introduire dans l'enseignement ; je prouverai que l'excessive vanité et l'impardonnable faiblesse des parents entrent pour beaucoup dans les abus dont je déplore les conséquences et que, pressés d'exhiber leur progéniture, de la faire briller aux yeux de leurs amis et connaissances, de cueillir enfin le fruit mûr ou non, ils imposent trop souvent, dans le choix des morceaux, leur goût douteux et leur volonté déraisonnable à des professeurs disposés à diriger convenablement les élèves et capables d'y réussir.

Le piano se suffit. Il sert admirablement les solistes ; il se prête à l'exécution des œuvres symphoniques les plus compliquées, il popularise les compositions orchestrales et vocales, il lutte avec l'orchestre, il remplit une belle tâche dans la musique de chambre, il se marie à la voix, aux instruments, à la déclamation.

S'agit-il de réduire une partition pour accompagner un air? Vite il résume certaines parties éparses et le voilà remplaçant flûtes, clarinettes, hautbois, bassons, cornets, trombones et timbales. Dans la sérénade de *Don Juan*, par exemple, il imitera de son mieux la mandoline à laquelle Mozart confia la délicieuse et fine broderie courant sous le chant en notes vives et moqueuses, tandis que le mauvais sujet qui fut un des héros de Byron, pousse des soupirs trompeurs sous certain balcon. — Je t'adore, dit la voix. — Il raille, dit la mandoline ; la tendresse est apparente, le persiflage est réel. Oh! l'étrange duo entre cet amoureux qui s'écrie encore : Je voudrais ! et cet instrument malin qui murmure : Je ne veux plus ! Viens ! erre sur les lèvres ; je pars ! se cache au fond de la pensée, le vide est dans le cœur ; attends-moi, gazouille la mandoline en riant ! Comme Mozart a compris cette situation, et comme il l'a rendue !

Mozart, Chérubini, Beethoven, Weber, et après eux Félicien David, ont composé de la musique orchestrale destinée à soutenir la déclamation, à commenter les vers du poète, à les illustrer. On se rappelle les strophes du *Désert* récitées sur des tenues ; on se rappelle aussi la fameuse scène de la fonte des balles dans le *Freyschütz* ; on a un peu oublié les intéressants mélodrames de Chérubini ; quant au magnifique passage d'*Egmont*, où Beethoven lutte de puissance avec Gœthe, ceux qui l'ont entendu s'en souviennent sûrement ; par malheur on connaît mal, chez nous, cette scène gigantesque qui n'a guère été exécutée qu'aux

Concerts populaires où Pasdeloup en fit dire la musique sans les paroles dont elle est le corollaire ; ce qui équivaut à un air dont l'orchestre lui jouerait l'accompagnement en l'absence du chanteur ; c'est là, certes, une idée fort ingénieuse, fort spirituelle, mais j'ai le chagrin de ne l'avoir pas comprise. J'assistai deux fois à cette étrange mystification médiocrement goûtée du public. On se regardait, on ne saisissait pas. Des yeux interrogeaient d'autres yeux ; y êtes-vous, disaient les uns ; nous n'y sommes pas, répondaient les autres. J'aurais été certainement aussi intrigué que l'auditoire, si je n'avais conservé le souvenir de certain concert donné jadis à Vienne par la Société philharmonique avec le concours de l'admirable tragédien Devrient et où j'entendis alors l'œuvre colossale de Gœthe et de Beethoven telle qu'elle doit être rendue. Mon désappointement était immense ; le nom du boulevard où je me trouvais me revenait à la mémoire et je songeais au Calvaire où l'on crucifie les grands hommes même après leur mort, et je souffrais, et je cherchais à me consoler en contemplant sur l'estrade mon vieux camarade Pasdeloup qui battait scrupuleusement la mesure pendant les longs silences ménagés par Beethoven à son *Egmont*, pour le moment invisible et muet.

Ce que les compositeurs cités plus haut firent pour l'orchestre, je le tentai pour le piano ; j'écrivis de la musique scénique pour la *Grand'mère*, pour la *Fiancée du Timbalier* et pour le *Sylphe*, ballade de Victor Hugo ; j'en écrivis aussi pour l'*Ode à l'Amour*, de Z. Astruc.

Je connais des duos pour tous les instruments, je n'en connais pas pour chant et piano : j'en ai écrit plusieurs, l'un d'eux est *Séguidille* et il fut composé sur des vers de Théophile Gautier. Ce duo roule sur quatre notes, absolument comme la symphonie en *ut* mineur de Beethoven ; ce n'est pas là la question, j'en

conviens ; mais si ce morceau plaît au public et s'il satisfait les artistes, il me survivra et je n'en demande pas davantage, foi de compositeur.

XXII

DE L'INTRODUCTION DU SENTIMENT DRAMATIQUE DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

L'homme fut toujours un adorateur. Avant de se faire une idée supportable de la divinité, il adora les plantes, les métaux, les pierres; il se prosterna devant les poissons, devant les serpents, devant le bœuf, devant le singe. Les vents, le tonnerre, les comètes lui semblèrent dignes de son culte. Vit-il dans le vent l'agent qui répand les semences de contrée en contrée? Vit-il dans le nuage qui recèle la foudre, l'ondée qui fertilise les champs? Je ne le pense pas. Je suppose plutôt que, se voyant entouré de puissances indomptables, de forces terribles contre lesquelles il se sentait incapable de lutter, il essaya de les calmer, de se les rendre favorables par des supplications. Le vent renverse les arbres, les habitations; il déchire les voiles des navires, il fait chavirer les vaisseaux! Il était naturel qu'on cherchât à l'apaiser; la foudre épouvante bêtes et gens; elle frappe le chêne, elle incendie la forêt, elle paralyse les vivants, elle tue le pâtre errant sur la montagne ou abrité sous le noyer à l'âcre odeur; il fallait bien prier cette effrayante visiteuse de ne pas se fâcher trop souvent contre l'humanité; l'air pur respiré sur la colline, sur le rivage ou dans les bois dilate délicieusement la poitrine : on bénit l'air; le feu réchauffe les membres engourdis par le froid : on bénit

le feu; l'eau étanche la soif, lave le corps, porte des barques, facilite les voyages, les communications : on bénit l'eau; la terre multiplie ses produits et nourrit tous ses enfants : on bénit la terre. Or, de bénir à adorer, il n'y a pas loin. — Le soleil rayonne tout le jour; le soir il se couche dans la mer : s'il allait s'éteindre dans les flots! S'il ne se levait pas demain! S'il ne mûrissait plus les fruits et les moissons! La lune ne dissipe pas régulièrement les ténèbres en l'absence du grand astre; elle quitte souvent le ciel pendant plusieurs nuits de suite : si, courroucée contre le monde méchant elle ne reparaissait plus? — O lune! ô soleil! êtres éternels qui nous versez votre lumière bienfaisante, ne fuyez pas l'azur où vous resplendissez, protégez encore vos créatures : elles tâcheront de ne pas mériter votre colère! — Mais quels sont ces innombrables yeux ouverts entre les deux crépuscules qui précèdent et suivent le sommeil? Qui donc guette là-haut, tandis que les amours clandestins unissent leurs mains et leurs lèvres et que l'escroc ou le meurtrier tente de se soustraire au châtiment prêt à les atteindre? O vous qui veillez dans l'ombre et qui voyez tout, pardonnez-nous nos fautes, nos erreurs et nos crimes, étoiles bienveillantes!

Bientôt l'homme divinise ses passions, ses vertus suspectes et jusqu'à ses vices. — Saturne dévore ses enfants afin de conserver le pouvoir. Jupiter, échappé aux dents paternelles, renverse Saturne, règne, et devient le modèle des rois absolus; le père des dieux et des mortels se change en taureau pour enlever Europe, en cygne pour tromper Léda, en satyre pour surprendre Antiope, en pluie d'or, — joli moyen! — pour vaincre Sémélé; il prend la figure d'Amphytrion dont il suborne la femme; bref il commet d'innombrables violences et s'abandonne sans remords aux excès habituels et chers aux tyrans; Vénus dénoue sa

ceinture à tout venant; ses pieds roses, baisés par les vagues de la mer, le sont aussi par des milliers de bouches humaines. Mariée à Vulcain, elle se moque de lui avec Mars et elle se moque de Mars avec d'autres; grâce à une éducation très soignée, Cupidon, fils du carnage et de la luxure, autrement dit de Mars et de Vénus, devient le plus grand vaurien de l'univers; Junon représente fort convenablement l'orgueil et la jalousie; maître en ivrognerie, Bacchus enseigne aux Indiens et aux Egyptiens à perdre la raison; Mercure pratique le vol, il protège les commerçants; il bavarde par nécessité, étant diplomate, et par goût, ayant de l'esprit; il engendre Hermaphrodite et, sur un signe de son maître, Jupiter, il attache Prométhée au Caucase : Prométhée est enchaîné pour avoir dérobé le feu du ciel comme Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre pour avoir goûté le fruit de l'arbre de la science; Jupin et Jéhovah s'accordent sur un point : c'est que l'humanité ne doit pas être trop instruite; Neptune conspire contre son frère; Pluton, ennemi du progrès, retient les âmes prisonnières; le geôlier à la couronne d'ébène enlève Proserpine, la conduit aux enfers et l'épouse sans s'inquiéter du désespoir de Cérès. Ces aimables personnages sont très humains, on le voit. Au dessus de l'Olympe se prélasse le Destin, vieillard aveugle, morose, inflexible, représentant la fatalité. Sa prétention consistait à dicter des arrêts qui devaient s'exécuter à l'heure dite. Un matin, Destin et dieux disparurent; mais avant de disparaître ils voyagèrent beaucoup. Chemin faisant, leur troupe se grossit d'une multitude de petits dieux. A Rome on en invente une foule : on fabrique Pertanda, une des déesses qui présidaient à la volupté, on imagina une déesse des égouts, Cloacina; on eut d'autres déesses plus ignobles encore parmi lesquelles s'en trouve une que Vitellius invoquait sans doute lorsqu'il avait trop dîné.

Les Allemands, eux, divinisèrent les forces secrètes de la nature. Ils peuplèrent d'esprits l'argile, les métaux, les montagnes, les précipices, les rochers, les bois, l'azur. Loreley vient tordre ses longs cheveux blonds sur les bords du fleuve. Que de fois les matelots n'ont-ils pas entendu sortir de l'Océan immense le tintement des cloches? Quels mariages s'opèrent donc au sein des ondes calmes et transparentes où les marins aperçurent si souvent des églises et des villes peuplées d'habitants étranges qui les appelaient en leur promettant l'éternité, une éternité d'amour, de passion, de bonheur? Pas un coin de terre en Allemagne qui n'ait ses sylphes, ses gnomes. Les génies y pullulent. La chasse infernale galope sur la bruyère et la roussit; les laboureurs, en se rendant dès l'aube à leurs travaux, ont vu sur la lisière de la forêt des broussailles en cendre et des oiseaux morts. Les vampires si connus en Pologne, en Hongrie, en Autriche, sortant à minuit de leurs tombeaux, se glissent dans l'alcôve des vivants, boivent leur sang et, repus, retournent au cimetière où les attend, glacée, leur couche de sapin et de marbre. Les légendes antiques et modernes incessamment modifiées par les tendances respectives des nations contiennent-elles des enseignements ou sont-elles simplement des rêves enfantés par des imaginations maladives? Sont-ce des contes pris au sérieux par les masses ignorantes ou des instructions mystérieuses voilées par des images?

Quoi qu'il en soit, les religions ne marchent jamais qu'accompagnées de leur ombre : la superstition.

Que de siècles n'a-t-il pas fallu pour concevoir une puissance absolue, invisible, dirigeant la nature visible! Si Dieu n'avait pas ses moyens particuliers d'attraction, j'ose affirmer qu'aucun peuple ne fût arrivé à cette conception formidable d'un Être essentiellement spirituel qui crée, contient, pénètre et anime l'univers.

Malheureusement il s'est trouvé bon nombre de prêtres, de souverains plus disposés à dominer, à exploiter la société qu'à l'éclairer.

Brahmanes, Bonzes, Augures, Druides poursuivirent un but identique qui se résume dans un seul infinitif, — asservir. De là l'abrutissement prolongé dans lequel demeurent des gens qui, instruits, ne seraient pas pires que vous ou moi.

Dois-je l'avouer? Je respecte beaucoup le fétichisme, les mythologies, j'aime les stryges, les sirènes, les tarasques, les loups-garous, les griffons, les gorgones, les fantômes, je tombe à genoux devant la *Légende dorée* et je vénère tous les saints du paradis ; — mais enfin, si cela dépendait de moi, j'instituerais des fêtes que j'appellerais les fêtes des génies ; je ferais en sorte qu'on connût, qu'on honorât les savants, les artistes, ces génies d'un ordre supérieur dont on ignore les noms et les œuvres ; à côté des églises, des temples, des synagogues, des mosquées, des monuments élevés à toutes les croyances, j'ouvrirais des salles superbes et vastes où l'on expliquerait, où l'on commenterait les travaux des grands hommes, où l'on ferait l'histoire des civilisateurs ; j'érigerais des théâtres nombreux où seraient représentés avec magnificence les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les nations ; je fonderais des musées musicaux où les maîtres anciens et les compositeurs contemporains seraient merveilleusement interprétés ; je multiplierais les expositions permanentes gratuites ; je multiplierais également les chaires où les meilleurs professeurs du globe viendraient populariser les arts, les sciences, l'esprit des peuples étrangers ; outre le calendrier vulgaire où figurent les Charlemagne, les Louis, les Thérèse, les Elisabeth, etc., etc., je dresserais un calendrier que je remplirais avec vos noms, ô Molière ! ô Dante ! ô Shakespeare ! ô Beethoven ! Mozart y coudoierait Raphaël

et Corneille ; Gœthe, Byron et Chateaubriand s'y donneraient la main ; Homère, Milton, Klopstock s'y rencontreraient avec Bossuet, Rousseau, Voltaire, Lamennais ; Rubens, Ribeira, Claude Lorrain, Vinci, Michel-Ange, Van-Dyck y salueraient l'antiquité représentée par Praxitèle, par Eschyle, par Euripide ; Juvénal y ressusciterait entre Aristophane et Rabelais ; Sapho et Pradier s'y tiendraient enlacés ; Virgile verrait venir à lui Segrais, Schiller, Bernardin de Saint-Pierre, Lamartine, Haydn, Montaigne ; Bach et Hændel, Mendelssohn et Racine, Ockenheim, Palestrina, Ronsard et Berlioz, Beaumarchais et Rossini, Kepler et Fulton, Geoffroy Saint-Hilaire et Cuvier, Platon et Socrate, Copernic et Galilée ; les victimes sacrées de la misère : Firdusi, Holbein, Hégésippe Moreau, Weber, Chopin, Schubert, y formeraient des groupes vénérables qui auraient leur valeur et qui mettraient dans la mémoire des races humaines le souvenir des lutteurs illustres qui les ont si vaillamment servies.

Hélas ! hélas ! notre siècle a bien autre chose à faire qu'à s'arrêter à de pareils détails ! A peine signalerait-on çà et là quelques rêveurs captivés par ces projets généreux qu'il serait si facile de rendre féconds ! Dans les temps comme le nôtre, pourtant époque remarquable où la confusion est partout, où l'honneur a des absences, où les moutons de Panurge, les yeux fixés sur leurs intérêts, se demandent s'ils tourneront à droite ou à gauche, où le mensonge pousse sur les lèvres comme le jonc en eau morte ; dans ces temps bizarres, crépusculaires et prodigieux où l'illégalité accuse la légalité d'être illégale ; où les charlatans politiques font concurrence aux faiseurs de tours étalant leurs oripeaux et déployant leurs grâces sur la place publique ; dans ces temps vraiment homériques où les théâtres chargés d'immondices attendent vainement un coup de balai ; où la musique satisfait mieux les pieds que les oreilles et où

les honnêtes gens dansent sans violons, se murmurant tout bas à eux-mêmes ce vieux refrain de Béranger :

Saute pour tout le monde,
Paillasse, mon ami,
Saute pour tout le monde !

dans ces temps, dis-je, on éprouve une jouissance profonde à s'occuper des vrais hommes ; on se dit que les douleurs dont ils ont souffert valent mieux que les plaisirs dont nous mourons ; on s'avoue que la contemplation de l'idéal jointe au travail l'emporte sur l'adoration perpétuelle du veau d'or, sur les tripotages financiers, sur la paresse riche et ignorante. Ah ! qu'on s'accoutume promptement à vivre dans certaines régions trop peu fréquentées, en compagnie de la vertu, du génie, du talent ! Comme on oublie vite l'abaissement général en baisant au front la beauté sévère et moralisatrice, en étudiant les principes générateurs du progrès ! Pourquoi faut-il descendre de ces hauteurs lumineuses pour combattre le faux, le laid, le mal par ses paroles et par ses actes ? Pourquoi faut-il se mêler à la foule des préjugés, des vilenies, et défendre le terrain pied à pied contre de vils assaillants ?

Est-ce uniquement par reconnaissance envers le travailleur auquel nous devons de si charmants ouvrages que j'écrivais tout à l'heure le nom d'Haydn ? Assurément non. Haydn a des droits plus sérieux à l'admiration universelle et personne n'ignore que c'est sous sa plume féconde que s'ouvre en Allemagne, au dix-huitième siècle, l'ère de la musique instrumentale moderne. Grâce au moule dans lequel il jeta ses symphonies, ses quatuors, ses sonates, le fils du pauvre charron de Rohraü, village peu éloigné de Vienne, rompit avec le passé scientifique si magistralement représenté par une foule de maîtres et dont Jean-

Sébastien Bach demeure l'expression la plus complète et la plus haute. Sans renoncer à la fugue, Haydn ne lui donne dans ses œuvres qu'une place fort secondaire. Il la laisse pénétrer chez lui en qualité de ménagère, il lui ouvre la petite porte, il la fait grimper par l'escalier de service. Aussi, les connaisseurs émérites de l'époque l'accusent-ils de ne pas être classique. Il passait alors pour un *romantique* (on me pardonnera l'anachronisme qui résulte de l'emploi de cette expression), on le taquinait sur son savoir, savoir médiocre assurait-on ; on ne le considérait point comme un musicien de bon aloi, et les quatre cents florins qu'il recevait annuellement du prince Esterhazy dont il était le professeur de piano, le compositeur particulier, le symphoniste et le chef d'orchestre, n'étaient point capables de modifier l'opinion publique à son égard ; on mesurait son mérite à l'importance de ses appointements ; puis on critiqua vertement, dans la *Création du monde*, le fameux rugissement du lion, on lui reprocha cette excentricité ; on affirma, comme on le fit depuis à propos de la symphonie pastorale de Beethoven, que ces choses-là ne rentrent pas dans le domaine de la musique et on lui demanda compte des nouveautés qu'il introduisait ainsi dans l'Art sans autorisation préalable et au mépris des saines traditions. Au fond, ce qu'on lui reprochait, c'était son génie. Fin, intelligent autant que bon, Haydn considéré de nos jours par maints compositeurs très avancés et très spirituels, sans doute, comme un imbécile, recommença ses études vers 1772, dit-on, à l'âge de quarante ans. Il fallut pourtant que Haydn s'éloignât de son pays et qu'il allât séjourner, en deux fois, trois ans en Angleterre où il acquit une réputation immense qui s'étendit en Hollande, en France et jusqu'en Russie, pour qu'il fût salué, à son retour à Vienne, du titre de maître.

Cependant l'auteur des douze importantes sympho-

nies composées pour Salomon devait terminer sa laborieuse carrière par deux ouvrages remarquables : *La Création, les Saisons*. Le premier de ces oratorios, achevé en avril 1798 et exécuté pour la première fois à Vienne le 19 mars 1799, monté immédiatement à Londres, à Dublin, à Amsterdam, à Paris, à Saint-Pétersbourg, produisit partout une sensation extraordinaire. Le dernier, composé en onze mois, fit son apparition le 24 avril 1801. A partir de ce moment les forces physiques d'Haydn diminuèrent sensiblement; en 1808, il assiste encore à une exécution publique de *La Création*. A peine entre-t-il dans la salle que trompettes et timbales retentissent, sorte d'acclamation consacrée à l'empereur lorsque celui-ci arrive, soit au concert où il se montre rarement, soit au théâtre où il va quelquefois. On conduit Haydn à un siège qui lui est réservé à côté de la princesse Esterhazy. Artistes, élèves, amis, grands seigneurs, femmes du monde l'accueillent avec le respect dû à son âge, à sa réputation, à son talent; tous les spectateurs sont debout; chacun se penche pour le voir et bat des mains en l'apercevant; la salle est en fête; l'émotion est dans les cœurs, dans les yeux, dans les paroles; les fronts rayonnent, mille conversations se croisent et l'agitation ne se calme que lorsque le chef d'orchestre frappe sur son pupitre, avec le bout du bâton de mesure, les quatre ou cinq petits coups traditionnels. Au passage célèbre : *Es würde Licht* « Et la lumière fut », une des plus grandioses inspirations qu'il m'ait été donné d'entendre, les bravos, les trépignements, les cris d'admiration et d'enthousiasme se prolongèrent longtemps; le doux vieillard levant alors les mains au ciel s'écria : « *Es kommt von dort !* Cela vient d'en haut ! » reportant ainsi à Dieu son succès et sa gloire.

Haydn, on le sait, composa pour ce même François qui était, au dire de Napoléon Ier, la première ganache

de son royaume, un hymne qui est devenu l'air national autrichien. Or, le 10 mai 1808, un corps d'armée français cherchant à s'avancer par le faubourg Mariahülf, les portes et les fenêtres de la maison habitée par Haydn furent violemment ébranlées par des décharges d'artillerie : « Enfants, n'ayez pas peur, » dit aux siens le pauvre artiste qu'on habillait en ce moment, « où est Haydn le malheur ne saurait vous atteindre ! » Puis il se mit au piano et joua l'hymne national composé en l'honneur de son empereur, protestant ainsi à sa manière contre l'envahissement de la patrie ; le 26 du même mois, il le répéta de nouveau trois fois de suite avec une sorte d'exaltation passionnée et, les sources de la vie étant taries en lui, il s'endormit pour toujours.

A ceux qui maintiendraient que Haydn aurait dû naître sur le rocher de Cancale, je rappellerais ce trait charmant : Le prince Esterhazy, on a pu en juger par les émoluments attribués à son maître de chapelle — quatre cents florins par an, — était un protecteur passablement économe. Il payait peu, il exigeait beaucoup, et il se croyait le droit d'adresser des observations à son maître. Il s'avisa un soir de reprocher au compositeur le trop grand développement de ses morceaux, énumérant ou prétextant les frais que cela occasionnait. Haydn se tut respectueusement. Mais, au concert suivant, il apporta une nouvelle symphonie assez courte, et, les musiciens ayant reçu le mot d'ordre, on vit, dans le cours du rondeau, le flûtiste éteindre sa chandelle et déguerpir ; le hautboïste mettre l'éteignoir sur son lumignon et quitter l'estrade ; le clarinettiste tordre une mèche et s'esquiver ; le bassoniste couper ras le coton à l'aide d'une paire de mouchettes et filer clandestinement ; les deux cornistes vider l'orchestre, non sans avoir d'abord fait la nuit à leur pupitre ; les joueurs d'instruments à cordes souffler sur leurs bobèches res-

pectives et s'évanouir l'un après l'autre, et le contrebassiste, resté seul pour exécuter les mesures finales, déposer à son tour son énorme instrument, glisser l'archet entre les cordes et le manche, donner un coup de pouce à la dernière lumière et disparaître dans l'obscurité.

Et les assistants de rire, et le prince de comprendre la leçon, et le malin compositeur de triompher modestement de son disciple.

Arrivé à Vienne au mois d'août 1834, je voulus visiter la tombe d'Haydn. Je me figurais qu'on avait élevé un mausolée magnifique à ce grand laborieux. A seize ans, on a des illusions, c'est permis. Je m'adressai à différentes personnes, désirant accomplir au plus tôt mon pieux pèlerinage. A chacune de mes questions, les figures se rembrunissaient, on me répondait en hésitant. Je ne comprenais pas en quoi les renseignements que je réclamais pouvaient déconcerter mes interlocuteurs. Manifestant un jour mon étonnement à Seyfried, à Charles Czerny, à Fischoff, ils me répondirent : « Haydn n'a pas de tombe, et on ignore où gît sa dépouille. » Ces messieurs se trompent certainement, pensai-je, je vais interroger Artaria — le père du célèbre éditeur actuel, celui qui avait acheté cinquante francs les trois premiers trios de Beethoven. — Artaria confirma la réponse de Seyfried, de Czerny et de Fischoff.

J'étais fixé. Cependant je ne me tins pas pour battu et je me présentai à tous les cimetières de la capitale. Vainement. Les Viennois avaient bien réellement perdu le corps de l'illustre symphoniste! Pourrissait-il dans la fosse commune, ainsi que plusieurs le pensent? ou les restes du maître, déposés provisoirement dans un caveau, furent-ils, comme on feint de le croire, dérobés par quelque collectionneur? La tête, détachée du tronc, fut-elle en effet placée dans un cabinet particulier d'his-

toire naturelle? C'est ce que nul ne sait au juste. O bons Viennois! ô reconnaissance des peuples!

Mozart continua, creusa, élargit le sillon ouvert par Haydn. Il égala son maître par le talent; il le surpassa par la nature des idées. Il joignit à la verve, à la gaîté de son prédécesseur une mélancolie toute chrétienne, une expansion sentimentale moins superficielle, une poésie un peu vague, un peu molle, un peu enfantine, mais qui est comme l'aube de cette poésie transcendante dont Beethoven eut le secret.

Le jeune Salzbourgeois vaudrait donc au moins le pionnier Haydn si, se plaçant exclusivement au point de vue symphonique, on ne considérait que la valeur intrinsèque de ces deux artistes et si on n'avait pas à tenir compte de l'initiative prise par Haydn, ou plutôt de la découverte qu'il fit d'un nouveau monde dont Beethoven devait augmenter prodigieusement la splendeur. Haydn aurait pu s'écrier, en parlant de Beethoven,comme saint Jean-Baptiste en parlant de Jésus : « Je ne suis pas digne de dénouer les cordons de sa chaussure. » Loin de là. Haydn, qui admirait beaucoup Mozart, disait de Beethoven : « Ce garçon-là ne fera jamais rien. »

Si Haydn créa la symphonie, Mozart accomplit une révolution dans l'opéra, et c'est vraisemblablement à celui qui composa les *Noces de Figaro*, la *Flûte enchantée* et surtout *Don Juan*, que nous devons en partie Weber et Meyerbeer.

Mozart essaya de transplanter au théâtre les formes sévères de la musique instrumentale et de les adapter au drame; il osa écrire des airs sur le patron d'un allegro de quatuor; cette tentative, antipathique au génie de la scène, ne pouvait pas réussir; suivre cette voie, c'était se fourvoyer. Mozart s'en aperçut; il changea de route et il fit bien.

On se convaincra sans peine, à la lecture ou à l'au-

dition des partitions de Mozart, que, dans son œuvre, le sentiment musical l'emporte sur le sentiment dramatique ; le grand musicien ne se double pas d'un grand poète, d'un dramaturge. Le sujet de la pièce, la situation, les caractères des personnages l'inspirent; il adapte, avec un tact exquis, sa musique presque toujours intéressante aux péripéties du libretto ; et pourtant, il n'eût pas conçu ce sujet, imaginé cette situation, développé ces caractères, insufflé la vie à ces personnages, tracé le plan de ce libretto. Il est poète et dramaturge par ricochet ; il a cette faculté précieuse, propre aux natures impressionnables, de se glisser dans la peau d'autrui ; on me pardonnera cette image vulgaire, mais cette peau, celle de don Juan, de Figaro ou de Leporello, il faut qu'on la lui trouve, qu'on la lui prépare, qu'on la lui prête. Je ne reproche point à Mozart de ne pas avoir été un littérateur, de ne pas avoir écrit ses poèmes, on le comprend ; je remarque simplement qu'il ne reçut pas, en naissant, les dispositions requises pour devenir indistinctement un compositeur ou un auteur. Cette réflexion explique à la rigueur certaines anomalies orchestrales faciles à signaler dans les opéras de Mozart. Pour l'adorable maître, l'orchestre, avec ses timbres divers, n'était trop souvent qu'un clavier superbe dont les innombrables ressources s'offrent au caprice de l'artiste, sans condition et sans l'obliger à rendre rigoureusement compte de leur emploi. Tel motif convenait à la clarinette, tel thème au hautbois, tel accompagnement au basson, tel contrepoint à la flûte ; cela lui suffisait, et il ne se demandait pas si les instruments auxquels il confiait sa pensée se rattachaient, par des liens visibles ou cachés, à ce qui se passait sur la scène. Il les avait à sa disposition, il s'en servait, il les mettait habilement en évidence, il leur faisait parler un langage distingué, charmant, original, c'est incontestable ; toutefois, il ne les employait pas incessamment dans le but

de compléter l'expression dramatique. Mozart les jugea-t-il incapables de remplir cette importante fonction? n'aperçut-il pas la possibilité d'étendre, d'idéaliser le sens de la parole et du chant au moyen des voix, en apparence moins importantes, réunies en deçà de la rampe? Succomba-t-il trop tôt pour démontrer ce qu'ont d'erronés, sous ce dernier rapport, les arguments restrictifs de Gluck?

Gluck, on se le rappelle, voulait que la musique se restreignît, qu'elle se résignât au rôle ingrat de servante ou d'enlumineuse; il le voulait et ne le faisait pas, heureusement pour nous et pour lui.

Il manquait à Mozart, selon moi, une méthode synthétique qui lui permît de déduire les conséquences résultant rigoureusement de principes irréfutables; il ne ramenait pas tous les détails à un ensemble de vues déterminées; c'est pour cette raison que son orchestre, si magistral d'ailleurs, dit assez fréquemment autre chose que ce qu'il pourrait ou devrait dire dans l'intérêt de son union intime avec le drame.

Gluck ne tombe pas dans ce défaut.

Beethoven et Weber n'y tombent pas non plus.

Gluck, Beethoven et Weber n'écrivent pas une note qui n'ait sa signification précise et qui ne corresponde à l'idée qu'il est nécessaire d'exprimer. Ce n'est pas seulement en qualité de musiciens qu'ils choisissent parmi les instruments les interprètes de leur génie, c'est encore en qualité de poètes, de philosophes, de penseurs accoutumés à porter la lumière dans leur œuvre, à en bannir toute combinaison inutile ou disparate. Une beauté purement musicale, non inhérente à la situation, leur semble un non sens et les choque. Leur orchestre, comme le chant, concourt à l'effet dramatique et y ajoute une puissance engendrée, elle aussi, par le drame; il révèle les sentiments enfouis au cœur du traître, de l'amante, de l'ambitieux, du misérable,

de l'hypocrite; il lance une sourde menace, s'attendrit et pleure en secret, s'achemine tortueusement vers le pouvoir, démasque la bassesse et l'envie, mêle des élans orgueilleux à la feinte humilité de Tartuffe. Est-ce tout? Non : il éclate avec le jour, rêve avec la nuit, soupire avec la brise, gronde avec le vent, rugit avec l'océan; il brait avec l'âne, comme dans le *Songe d'une nuit d'été*, et râle avec les fantômes, comme dans *Freyschütz*. Il est peintre à son heure; il prend l'aspect du paysage, traduit les bonds des danseurs joyeux ou terribles, parle pendant les scènes muettes, exprimant ainsi ce que taisent les acteurs; il indique d'un trait le caractère de Marcel et reproduit le battement d'ailes et le cri funèbre du hibou; il emprunte leurs airs à la caille, au coucou, au rossignol; les passions, la terreur, les rêves effrayants ou gracieux, les pressentiments d'une autre vie, les ressouvenances d'une existence passée, peut-être, tous les chagrins et toutes les espérances de ce monde s'agitent dans ses profondeurs. De ses entrailles sortent l'accent déchirant, la sérénité de l'âme, les parfums des bois, l'aurore étincelante et les rumeurs des soirs s'éteignant par degrés... Enfin, il prête au drame ses cent parties fondues dans le tissu harmonique, et dont le rôle relativement effacé est cependant le plus considérable et le plus complet.

Le génie dramatique manque absolument à Haydn; il éclate, au contraire, dans les ouvrages de Mozart, mais dans les opéras seulement et sous les réserves que je faisais il y a un instant; il règne en maître sur *Alceste*, sur *Orphée*, sur *Iphigénie en Tauride*, et, en un mot, sur les principales partitions de Gluck; toutefois, Gluck n'ayant pas laissé de musique instrumentale, sauf une très large ouverture et des airs de ballet superbes, c'est vraiment à Beethoven et à Weber que revient l'honneur d'avoir introduit l'élément dramatique dans la musique symphonique et dans la musique de chambre.

Beethoven composait certainement ses symphonies et ses sonates sur des sujets arrêtés d'avance dans son esprit. Les preuves abondent. Vers la fin de sa vie, il voulait annoter ses productions. Combien il est à regretter que ce grand homme n'ait pas eu le temps d'accomplir un travail qui nous eût entièrement initiés à ses mystérieuses inspirations et à des douleurs, à des joies qui seront éternellement les douleurs et les joies du monde!

Ouvrez l'histoire, lisez Plutarque, et dites si Coriolan n'a pas rencontré un historien, un biographe en Beethoven, et si Beethoven, par l'admirable ouverture qui porte le nom du général romain, ne se place pas au moins à la hauteur de Shakespeare. Les trois premiers morceaux de la symphonie avec chœur, fragments où le dévouement combat l'égoïsme, l'envie, la haine, la tyrannie, la guerre, tous les fléaux, avant de s'épanouir dans un immense final au souffle de Schiller et de Beethoven, composent une page où le musicien surpasse le poète.

Les titres de la *Pastorale,* de l'*Héroïque*, et le fait qui se rattache à cette dernière œuvre parlent assez à l'imagination pour qu'il soit inutile de donner des explications à leur endroit.

La célèbre sonate en *Ut dièze mineur* écrite pour *Juliette* n'est-elle pas un vrai petit drame intime commençant par l'extase triste de l'attente et se terminant par la plus cruelle déception, par l'explosion du plus formidable désespoir? Chacune de ces notes est un cri, un pleur, un sanglot. Les larmes aussi sont corrosives.

La sonate en *Ré mineur*, inspirée par une lecture d'Ossian sans doute, et que, à cause de cela, j'appelle l'ossianique, est toute remplie d'apparitions. L'existence réelle s'y heurte aux ombres des trépassés; les vivants s'y tordent sur la tombe des morts et y succombent.

O souveraineté de la souffrance! L'allegro est une évocation, l'adagio une prière, le final une catastrophe.

Un pareil examen, même très succinct, étendu aux principales conceptions de Beethoven, ne tarderait guère à devenir fatigant. Je m'arrête donc. Il me suffira d'ajouter qu'une foule de morceaux dus à Beethoven et à Weber sont, comme ceux que je viens de citer, de véritables drames lyriques auxquels il ne manque qu'un sommaire. En quoi diffèrent les physionomies, les esprits, les âmes de Weber et de Beethoven? Je répondrai par deux monosyllabes : En tout.

Mis avec goût, cravaté avec soin, maigre, distingué, assez difficile à vivre et fort jaloux de son autorité, un peu dédaigneux, hautain, amoureux du moyen-âge, des croyances superstitieuses et de la femme en général, Weber, compositeur à l'allure aristocratique et chevaleresque, s'inspirait particulièrement des puissances occultes, fantastiques, infernales. Beethoven, vulgairement habillé, incapable de se résoudre à endosser un habit pour se rendre aux nobles réunions où il allait; vigoureux, secouant sa tête léonine sur ses larges épaules, concentré, emporté, de commerce facile pourtant, affichant sans scrupule un légitime orgueil, aimant le peuple, le souhaitant meilleur, le voyant tel dans l'avenir dont il se préoccupe, voulant se laisser mourir de faim en apprenant le mariage de celle qu'il aimait, demeuré vierge à ce qu'on assure aujourd'hui, assertion admissible malgré ce qu'elle a d'invraisemblable, Beethoven, penseur aux instincts généreux et populaires, républicain effarouché et doux comme un enfant, puisait ses inspirations à la source infinie d'où émane toute bonté, toute beauté, toute vertu; il aspirait à Dieu par le cœur et par l'intelligence.

Weber étendait son individualité, manteau somptueux, sur toutes les choses de la terre; Beethoven étendait la sienne sur toutes les choses du ciel; Weber

fréquentait volontiers les ténèbres extérieures; Beethoven se baignait dans la lumière immaculée; Weber cédait aux entraînements terrestre; Beethoven y résistait; à l'instar de Byron, Weber n'eût pas été fâché, ce semble, de passer pour le diable; il se penchait vers Satan tandis que Beethoven se rapprochait du Créateur; Weber incarnait son esprit; Beethoven spiritualisait sa chair; dans le vieux paradis biblique, Weber eût goûté à la pomme d'Ève et pris le fruit défendu à ses lèvres; Beethoven eût respecté la défense de Jéhovah; les Grecs eussent fait de Weber un demi-dieu et de Beethoven, Orphée; Weber, poétisant les passions, présente à l'humanité le miroir magique dans lequel elle se contemple; Beethoven, debout sur la montagne et l'indicateur levé, lui montre la route de l'idéal. « Voilà ce que tu es, » dit Weber; « voilà ce que tu peux être, » dit Beethoven.

XXIII

ÉTUDE SUR BACH

Repoussés le plus souvent par les hommes en état de les comprendre, mis à l'index par l'ignorance et la mauvaise foi, malmenés par la critique, méconnus par le vulgaire, les grands artistes vivent comme des exilés sur ce globe d'où ils ont sondé l'infini. La vanité les rabaisse à son niveau, la médiocrité ; la jalousie les attaque, l'envie les mord, l'intrigue leur dresse des embûches, le sarcasme les vilipende, l'insulte ne les épargne pas, la calomnie rôde autour d'eux, les décrie et cherche à les étouffer, la sottise les plaisante, la fortune leur tourne le dos. Les honneurs vont droit au premier venu et passent à côté d'eux sans les regarder. Tournés vers l'idéal, ils ne remarquent pas les pièges tendus sous leurs pieds par les faiseurs uniquement occupés d'intérêts trop souvent contraires au progrès de l'art. Naïfs comme des enfants, ils se laissent prendre aux pièges. Aussi, leur reproche-t-on de vivre dans les nuages. Vivre dans les nuages, voilà leur crime, crime éternel, crime irrémissible, impardonnable ! — La tête levée, l'œil fixé sur l'azur, que veulent-ils, ces rêveurs ? qu'espèrent-ils découvrir dans l'espace incommensurable ? Pourquoi s'occupent-ils du monde ? pourquoi veulent-ils lui mettre un bourrelet et des lisières ? Le monde marchera bien sans eux. Qui les prie de travailler au bonheur de l'humanité ? Qui les force de

songer à l'avenir des masses, de veiller à la pureté des âmes? Pourquoi jettent-ils le trouble dans les esprits en répandant partout des idées révolutionnaires? Quelle rage les pousse à batailler contre les préjugés, à combattre les idées reçues, à précipiter le genre humain dans des voies meilleures? avec cela qu'ils réussiront! Poésie, musique,— balivernes! Assainissement du peuple par l'art, — utopie! La société ne demande point qu'on l'améliore. Pourvu qu'elle ait de l'or dans sa caisse, qu'importe le reste? Réformateurs obstinés,

Passez votre chemin et laissez-la tranquille.

A quoi êtes-vous bons? — tout au plus à vexer l'impuissance.

Les génies, comme le malheureux Job étendu sur son fumier, doivent endurer sans se plaindre les remontrances de leurs amis. D'ailleurs ils appartiennent au public; un passant quelconque les interpelle avec ironie ou suffisance, les agace ou leur lance un projectile; le bourgeois les taquine; il les asticote à la façon de ces petites mouches se posant vingt fois par minute tantôt sur le nez, tantôt sur la paupière, tantôt sur la lèvre ou sur l'oreille de l'individu qu'elles tourmentent. Se défendront-ils? Non. S'ils le faisaient, on les trouverait susceptibles, ridicules, et on rirait. Il est, pour des nains, si amusant, si peu dangereux de railler des géants qui ne consentent pas à leur répondre et qui méprisent les attaques niaises ou injustes! C'est si drôle de piétiner à cœur joie sur les supériorités! Au surplus, le rôle de la foule vis-à-vis des artistes est commode : elle est armée, ils ne le sont pas; l'avantage lui reste donc, momentanément du moins. Ils entassent œuvres sur œuvres, elle amoncelle critiques sur critiques.

De quoi s'agit-il pour elle? De ne pas sentir, de ne

pas voir, de ne pas entendre, de ne pas comprendre, de puiser le matin une opinion toute fraîche dans un feuilleton bon ou mauvais et d'afficher cette opinion comme sienne. Tout cela ne présente pas d'insurmontables difficultés. Elle aide sa surdité et sa cécité jouées ou réelles d'un certain penchant invétéré à la médisance ; elle frappe vaillamment sur les meilleures choses, elle se divertit à déchirer les vêtements de la pensée comme l'enfant s'amuse à mettre en pièces les robes de sa poupée. Si elle le pouvait, elle éteindrait le soleil pour voir quel effet cela produirait, et je crois, entre nous, que le bon Dieu fit bien de ne le pas laisser à la portée de notre joli monde sublunaire. — Certain conquérant de l'antiquité fouettait la mer ; la multitude, elle, fustige l'art ; mais la mer et l'art sont éternels, et malgré la folie de l'un et les sarcasmes de l'autre, la mer grondera indéfiniment sur ses rivages et l'art planera toujours, astre béni, dans le ciel intellectuel où il brille.

Au demeurant, les penseurs, semblables à Moïse, aperçoivent la Terre Promise et n'y entrent pas ; ils meurent en vue de l'absolu qui leur échappe ; non seulement après avoir travaillé longtemps au profit des générations futures, ils s'endorment sans avoir reçu la rémunération de leur travail, sans voir leurs œuvres appréciées, sans assister à l'installation de leurs idées dans l'intelligence d'autrui, mais encore ils sentent que leur rêve ne s'est pas entièrement incarné dans le réel, que la forme qu'ils ont adoptée est définitive sans être parfaite, qu'ils n'ont bu que quelques gouttes à ce fleuve éternel, l'idéal, que la beauté immatérielle ne se révèle à personne sous ses innombrables aspects et que le trépas les surprendra tous avant qu'ils aient entrevu les horizons immédiats qui s'ouvrent, incommensurables, à leurs yeux éblouis. Au-delà de ces horizons, que d'horizons inaperçus ! que de contrées

inconnues ! que d'océans de lumière ! que de légions de monde ! que de soleils roulant dans les espaces innommés ! que de gouffres immenses, rayonnants et sublimes ! O beauté suprême, ils ne peuvent te saisir ! ils tendent en vain vers toi leurs mains tremblantes, ils baisent en vain le bord de ta clarté majestueuse et divine ! Espoir décevant ! Ils devinent enfin l'inanité de leurs efforts au moment où leurs bras, leur cœur et leur front se roidissent dans la mort !

Ainsi, les vrais artistes, sources vives auxquelles les peuples viennent boire, s'attristent sous la pression de deux douleurs également poignantes : — ils se savent incomplets, ils se savent incompris. Ils sont trop petits pour les cieux, ils sont trop grands pour la terre. On devrait les soutenir, on les abat ; on devrait les aider, on les persécute ; on devrait les aimer, on les supporte à peine, on les hait ; on devrait les attirer, on les tient éloignés ; on devrait les laisser libres, on les traque comme des bêtes fauves et on leur lie les poings et les pieds. Une voix d'en haut leur dit seule : « Marchez ! » leur conscience seule leur dit : « Obéissez ! » Cependant ils cherchent, ils travaillent, ils s'acharnent ils luttent ; puis ils reçoivent leur récompense : le martyre couronné d'une auréole.

Simple, modeste, bon, Jean-Sébastien Bach a-t-il eu, comme tous les grands hommes, le sentiment intime de son impuissance quand il voulut donner un corps à l'absolu ? A-t-il échappé à la douleur qui dévore l'artiste lorsqu'il compare la vision intérieure à l'œuvre imparfaite, incomplète, sortie de ses mains ? S'est-il pu soustraire à la persécution contemporaine si rarement épargnée au mérite ? On le prétend et je le désire sans trop y croire. Cependant Bach menait une existence paisible et sa célébrité était incontestable. Mais cette célébrité tant enviée, que la postérité regarde à travers le verre grossissant qu'on nomme imagina-

tion, était-elle si considérable, en effet, et ne se restreignait-elle pas à des limites peu étendues? Fixé sur la virtuosité de Bach, l'était-on sur la valeur de ses conceptions? J'oserai répondre à cette question par un « non » des plus affirmatifs. Quoi qu'il en soit, Bach vécut et produisit dans un milieu excessivement favorable à l'art musical. Là, tout personnage, empereur ou principicule, réunissant sous son sceptre quelques millions ou quelques milliers d'âmes à sa cour, son entourage artistique, scientifique ou littéraire ; là, d'imperceptibles souverains se payent un « Kappelmeister », ni plus ni moins que le roi de Bavière ou l'empereur d'Autriche. L'usage veut qu'un pasteur d'hommes possédant 700 à 800 kilomètres carrés de terrain et des sujets qu'il connaît tous par leurs noms et prénoms, ait une musique, fût-elle composée d'un double quatuor et de quatre instruments à vent. Cet usage permet aux travailleurs intelligents de se produire, aux compositeurs de s'entendre aussi bien à Arolsen (dix-sept cents habitants, d'après le dernier recensement) qu'à Vienne ou à Berlin. En Lippe-Schambourg, en Mecklenbourg-Schwerin, en Saxe-Meiningen-Hildburghausen (voici des noms qui remplaceraient avec avantage les cailloux de Démosthène), un prince quelconque groupe autour de lui un petit nombre de musiciens, les rétribue médiocrement, c'est vrai, mais les rétribue, et les charge de mettre en rapport ses oreilles aristocratiques et les œuvres des maîtres. Mais ne plaisantons pas. Plût à Dieu que nos préfets, nos sous-préfets et nos maires eussent le goût aussi développé que les seigneurs de Guarbeck et de Kniphausen ! — La féodalité allemande, j'entends cette poussière noble et princière qui pullule sur le sol germanique, demeurera un avantage indubitable pour les compositeurs tant que ces derniers ne pourront s'appuyer avec sécurité sur les masses. Elle leur jette une corde de sauvetage, elle les tire de

l'ombre où ils eussent végété, où ils fussent peut-être demeurés ensevelis, elle leur octroie une modeste place, c'est-à-dire le pain journalier, elle leur permet d'acquérir sans se hâter du talent, de l'expérience : elle alloue une gratification à celui-ci, une pension à celui-là pour aller dans telle ou telle ville étudier avec un professeur célèbre.

Notre dignité, à nous autres Français, souffrirait beaucoup d'un pareil état de choses, car si nous recevons notre salaire avec plaisir, avec fierté, tout ce qui ressemble à une aumône nous humilie profondément ; le bienfait nous offusque, le bienfait hautain nous paraît insupportable, le secours pécuniaire, lorsqu'il ne se dissimule pas sous les traits d'une généreuse amitié, nous est antipathique et nous blesse ; notre orgueil ne s'accommode guère d'une charité déguisée, glissât-elle des doigts d'un roi dans les nôtres. Les Allemands, au contraire, quêtent la rémunération la plus minime sans embarras, ainsi que le prouvent les étudiants se rendant d'une cité dans une autre et ramassant des « Kreutzer » sous les fenêtres après avoir chanté des chœurs en guise de sérénade. Affaire de tempérament.

Vieux logicien de l'art musical, Bach naquit à Eisenach vers la fin du dix-septième siècle, le 21 mars 1685. Fils de Jean-Ambroise Bach, musicien de cour et de ville, il devint orphelin à l'âge de dix ans et fut dès lors dirigé dans ses études par son frère aîné, Jean-Christophe, organiste à Ordruff. Ce Jean-Christophe n'était point commode, à ce qu'il paraît. Soit obstination, soit jalousie, il avait refusé à son élève la communication de certain cahier enfermé dans une armoire à larges treillis et contenant différentes œuvres dues à Pachelbel, à Buxtehude, à Froberger, à Fischer, à J.-G. de Kel, à Bœhm, à Brunhs, etc. Désolé, le pauvre enfant, chaque fois qu'il passait devant la bibliothèque, lorgnait du coin de l'œil la fameuse collection. Comment s'en

emparer malgré la défense formelle du terrible Jean-Christophe ? Il y rêvait jour et nuit. Un soir, se trouvant seul, il court à la chambre de son frère, il introduit sa petite main par le treillis, il parvient à rouler le précieux cahier, il le tire doucement à lui, il l'a, il le palpe, il le possède. Le garder longtemps, c'était impossible ! l'étudier dans la journée en présence de Jean-Christophe, cela ne se pouvait ; il n'y avait donc qu'un moyen : en tirer une copie ; après quoi il fallait remettre promptement le recueil à sa place. Mais hélas ! quand le travail de la journée était achevé, le professeur envoyait le disciple se coucher sans oublier jamais de lui enlever la lampe avec une rigoureuse exactitude ! Heureusement la lune luit pour tout le monde. Bach sourit à ses rayons et le voilà, protégé par la blonde lumière, écrivant, écrivant avec ardeur pour mener à bien son entreprise ; la tâche achevée, l'armoire rentre en possession du cahier et Sébastien, aux heures de solitude, se met en devoir d'apprendre en cachette ce qu'il a copié clandestinement. Une après-midi, Jean-Christophe, rentrant inopinément, surprend Bach attelé aux compositions défendues et, sans égard pour la courageuse persévérance de l'enfant, lui enlève le manuscrit nocturne. Jean-Christophe mourut peu de temps après.

Jean-Sébastien, d'abord choriste à Saint-Michel de Lunebourg, puis, à peine âgé de dix-huit ans, musicien de la cour, à Weimar, est bientôt nommé organiste à Arnstadt. Amoureux de son art, il va plusieurs fois à pied de cette dernière ville à Lubeck pour entendre Diedricht Buxtehude. En 1707, il accepte la place d'organiste devenue vacante à Saint-Blaise de Mülhausen ; en 1708 on l'appelle à Weimar, en qualité d'organiste de la cour ; en 1717, il est nommé maître des concerts du Duc ; en 1720, le prince Léopold d'Anhalt-Gœthen offre la direction de sa chapelle à Bach ; en 1733, à la mort de Kühnau, Bach remplace cet artiste comme directeur de

musique à l'école Saint-Thomas, de Leipsig. Il y resta jusqu'à sa mort. survenue le 28 juillet 1750, et non en 1754 comme le prétend M. Bouillet dans son fameux Dictionnaire. Vers la fin de sa vie, Bach devint maître honoraire de la chapelle ducale de Weissenfels et reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Tels sont les états de service et les titres honorifiques de l'homme étonnant dont le talent prodigieux et la gloire inattaquable ne firent pourtant pas la fortune.

Bach, qui était fécond de toutes les manières, se maria deux fois et engendra vingt enfants, dix fils et dix filles. Il eut du premier lit Guillaume-Friedmann, son favori, et Charles-Philippe-Emmanuel, célèbres l'un et l'autre par leurs travaux. — Emmanuel, encore enfant, étudiait un matin dans la chambre de son père. Celui-ci, retenu au lit par un accès de goutte, l'écoutait, le reprenait doucement, et entremêlait ses conseils d'observations dont Emmanuel semblait suivre les développements avec la plus grande attention. Survient une dissonnance (la musique de cette époque en regorgeait), mais une dissonance rude, terrible, implacable ; une de ces dissonnances comme on en entend peu, comme on n'en entend plus si ce n'est, je crois, dans les partitions de Richard Wagner. Emmanuel l'attaque, la résoudra-t-il ? Non ! Le jeune claveciniste, jetant un coup d'œil furtif sur la montre paternelle suspendue à la muraille, s'aperçoit que les aiguilles de ladite montre marquent l'heure de la délivrance ; aussitôt il se lève et vif comme un écureuil, il s'élance hors de l'appartement malgré les réclamations de son père. Le bon Bach se débat sur sa couche, s'y retourne avec peine (car l'horrible mal n'a pas entièrement disparu) ; il murmure on ne sait quelles paroles entre ses dents ; la dissonnance non résolue l'inquiète, lui laboure l'oreille, l'agace visiblement ; enfin il quitte l'oreiller, il avance avec précaution la jambe malade, il la pose lentement par terre, il s'approche du

clavecin en s'appuyant aux meubles qu'il rencontre et, après bien des efforts, arrivé à l'instrument laissé ouvert, il se fait entendre à lui-même la résolution de l'accord dissonnant qui l'avait si fort tourmenté. Cela fait, il regagne le lit et se recouche.

Je ne garantis pas l'authenticité de cette anecdote, je la cite cependant parce qu'elle montre la rigidité d'ouïe du vieux maître et le besoin qu'il éprouvait de satisfaire à la fois son intelligence et son sens auditif.

On gênerait singulièrement nos colosses artistiques contemporains si on exigeait d'eux un peu de cette charité, de cette modestie si familières à Bach. Lui demandait-on comment il était parvenu à exécuter en se jouant les morceaux les plus difficiles? Il répondait naïvement : « En travaillant beaucoup. » Quoiqu'il ne possédât aucune fortune, comme je l'ai déjà dit, Bach savait pourtant exercer généreusement l'hospitalité. Il remplissait religieusement tous ses devoirs. C'était, assure-t-on, un ami excellent et un père parfait.

La chronique ajoute que c'était un vaillant mari.

L'histoire, convenons-en, ne contredit pas la chronique.

Bach, qui n'aimait pas la musique dramatique, ne se montrait sévère qu'envers l'opéra. Lorsqu'il allait en voir représenter un à Dresde, il ne manquait jamais de s'écrier en partant : « Allons entendre des chansonnettes. » Bach ne soupçonnait pas que ces chansonnettes deviendraient avec le temps l'expression la plus complète de l'art, de cet art qui, dans la messe, dans la cantate, dans l'oratorio, dans la musique de chambre, le rendit, lui, Bach, illustre parmi les illustres. Accoutumé à la placidité relative de la musique religieuse, au rigoureux enchaînement des combinaisons scientifiques, aux logiques développements de la pensée, il ne pouvait s'imaginer qu'un temps viendrait où les passions s'imposeraient au compositeur et lui feraient parler

leur langage, où, exaltés par les péripéties du drame, par les terreurs superstitieuses, un Gluck, un Weber mettraient dans leurs œuvres, et les rayonnements de l'existence grecque, et l'arôme des légendes germaniques.

Il ne pouvait prévoir, lui dont les fugues admirées aujourd'hui comme elles le furent jadis devaient entreprendre leur tour du monde et accomplir triomphalement ce long voyage, que la fugue, bientôt, ne serait plus le but, mais le moyen, qu'elle passerait à l'état légendaire et que les auteurs qui le suivraient, qui lui succéderaient presque immédiatement, la banniraient de leurs opéras. La fugue, soumise à des règles sévères, se marie malaisément à l'action dramatique dont elle est véritablement l'antipode. Mozart, Cherubini s'en servirent avec un incontestable talent, le premier dans la *Flûte enchantée*, le second dans une partition dont le titre m'échappe. Ils purent constater, en remarquant le peu de succès de leur tentative, que le règne de la fugue était passé et que, d'ailleurs, l'élément magnifique dont il s'agit convient médiocrement à la scène qui vit surtout de sentiment, de variété, de passion. Sauf exception, la spontanéité des mouvements scéniques exclut l'ostentation scientifique ; or la fugue s'affiche et la rampe n'est point son fait.

En dépit de la renommée dont il jouissait de son vivant, notamment comme claveciniste et comme organiste, on peut affirmer que Bach fut à peu près ignoré de ses contemporains comme compositeur.

Cet homme d'un mérite si rare, cet artiste si merveilleux, ce savant dont le génie s'asservit la science, dont l'intelligence domina toujours le savoir, ce maître si fécond, si original, qui, par exemple, prenait un thème populaire, le choralisait, l'introduisait dans une partition et, sur ce thème, chanté alternativement par les différentes voix du chœur, dessinait un travail ex-

quis, à dix ou douze parties réelles, un travail d'une délicatesse inconcevable, plein de saveur, de parfum, de légèreté, de grâce, ce musicien qui connaissait à fond tous les instruments et qui écrivait pour un violon seul des morceaux à quatre parties, qui ne laissa pas moins de deux cent cinquante-trois grandes cantates religieuses (d'autres disent trois cent soixante-cinq), contenant chacune quatre, cinq, six, huit, et jusqu'à dix morceaux, sans compter les récitatifs, ce géant n'était guère connu de son vivant que par son célèbre « clavecin bien tempéré et par sa musique de chambre. »

Il était profondément oublié en Allemagne quand, trente-huit après sa mort, à l'occasion du passage de Mozart à Leipsig, en 1788 par conséquent, Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, fit entendre, un dimanche, à l'auteur de *Don Juan* un motet qui produisit sur Mozart une impression telle que le jeune Salzbourgeois s'écria : « Grâce au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose ». Les génies fraternisent lorsque leurs intérêts réciproques ne s'y opposent pas. Mozart flairait Bach du premier coup ; l'élégant, le spirituel, le suave auteur de *Don Juan*, des *Noces de Figaro*, de tant de délicieux ouvrages, caractérisait par un mot juste autant que modeste le talent de Jean-Sébastien en prononçant ces nobles paroles : « Voici du nouveau et j'apprends ici quelque chose. » Effectivement on apprend toujours quelque chose avec Bach, et l'illustre prédécesseur de Mozart paraîtrait singulièrement nouveau à nos artistes s'ils s'avisaient de l'étudier. Mais étudier Bach !... Allons donc ! c'était bon pour Mozart.

Cent-vingt ans après sa mort, Bach, étranger à nos compositeurs en herbe, demeure également étranger à nos savants. Ainsi je lis textuellement dans le beau dictionnaire de M. Bescherelle aîné, bibliothécaire du

Louvre, membre de la Société de statistique universelle, de la Société grammaticale, etc., etc. :

« Il (Bach) fut successivement organiste, maître de « chapelle, directeur de la musique dans plusieurs cours « d'Allemagne, et partout il fit admirer son talent ex- « traordinaire sur l'orgue. »

Et... et c'est tout. Ah ! monsieur Bescherelle, le pauvre Bach, s'il pouvait vous lire, serait assurément très touché de l'honneur que vous lui faites et de la justice que vous lui rendez ! Peste ! nous voilà renseignés comme il faut, et nous savons maintenant que Bach passait pour un organiste fameux, extraordinaire même. On n'est pas plus galant que M. Bescherelle aîné, bibliothécaire du Louvre, membre de la Société de statistique universelle, de la Société grammaticale, envers les gloires musicales du passé. — Quatre-vingt-quinze ans après la mort de Bach, M. Bouillet, mieux instruit en 1845 que M. Bescherelle en 1856, publie dans son utile et magnifique dictionnaire universel d'histoire et de géographie (troisième édition revue et corrigée), cet intéressant article sur l'artiste qui nous occupe :

« Il — (toujours Bach) — fut musicien du duc de « Weimar, organiste de Mulhausen, maître de chapelle « du prince d'Anhalt-Cœthern et compositeur de l'é- « lecteur de Saxe, roi de Pologne. — Il a laissé plu- « sieurs morceaux de musique estimés. »

Plusieurs morceaux de musique estimés ! Comme qui dirait quelques opuscules, quelques babioles, quelques pensées fugitives qui ne manquent pas d'une certaine valeur. De plus, M. Bouillet, d'après je ne sais quels documents, fait mourir Bach en 1854, ce qui est fort, car, pour le faire encore mourir en cette année-là, il a fallu, de toute nécessité, que M. Bouillet commençât par le ressusciter, opération devenue difficile depuis la résurrection de Lazare.

Revenons à notre héros.

Le flûtiste Frédéric II, le même qu'on appela Grand, peut-être parce qu'il se brouilla d'une façon assez incivile avec Voltaire, peut-être parce qu'il abandonna traîtreusement son alliée, la France, par le traité de Breslau, peut-être simplement parce qu'il fit tuer beaucoup d'hommes dans des guerres iniques, le flûtiste Frédéric II, dis-je, aimait à consoler son cœur paternel des tueries militaires par de petits concerts dans lesquels il faisait sa partie ; le royal musicien traduisait sans doute sur son instrument le désespoir des fiancées et des mères dont il avait immolé les futurs et les maris ; aidé par son orchestre, il reproduisait probablement les tortures ou les plaintes des mourants demeurés sur les champs de bataille ; à moins qu'il ne préférât, dans un moment de douce expansion, chanter la déroute de ses ennemis et sa propre victoire ; il pouvait encore, quittant l'épopée pour la pastorale, l'ode pour l'idylle, les lauriers sanglants pour les bluets sur les pétales desquels Frédéric retrouvait çà et là, on ne sait pourquoi, quelques gouttes de rosée rouge, risquer un air galant ; il avait bien le droit, ce valeureux capitaine, amoureux de combats, de tabac et de musique, de s'imaginer qu'il errait dans la campagne avec une bergère enrubannée, suivant avec elle le bord de l'eau et lui contant fleurette près des saules au front penché... Un jour donc que le bon Frédéric, ayant sa chapelle sous les yeux et un peu à ses pieds, je suppose, se disposait à essayer une composition nouvelle, on lui apporte, suivant la coutume, la liste des étrangers arrivés dans la journée à Postdam. Il la parcourt lentement, en maître qui tient à se renseigner au moins aussi sérieusement que M. Bescherelle ou M. Bouillet, et, posant soudain sa flûte : « Messieurs, dit-il aux artistes surpris, le vieux Bach est ici avec son fils, Philippe-Emmanuel. » Aussitôt ordre est donné d'aller chercher les voyageurs et de les amener immédiatement.

Désir de prince est un feu qui dévore.

On court chez Jean-Sébastien, on le trouve en habit de voyage, fatigué, couvert de poussière ; on l'enlève sans lui permettre de changer de vêtements et on le conduit au palais. L'entrevue dut être curieuse. Je me figure le monarque accueillant d'un air aimable, quoique légèrement protecteur, celui dont l'œuvre immortelle jettera encor de splendides clartés quand la Prusse aura cessé d'exister.

Les appartements royaux étaient pleins de pianos fabriqués par Silbermann, célèbre facteur d'alors. Sur l'invitation de Frédéric, Bach, qui devait improviser le lendemain sur toutes les orgues de la ville, improvisa sur tous les pianos du château, au grand ébahissement du roi et des artistes, qui, suivant Bach de pièce en pièce, s'émerveillaient de voir une science si facile et si profonde unie à un génie en quelque sorte intarissable. C'était à qui lui indiquerait un motif connu, un thème populaire, un sujet de fugue. L'artiste inimitable ne reculait jamais ; il revêtait les moindres mélodies d'ornements admirables, il les fuguait, il les développait, les imprégnait de sa puissante individualité, il en tirait des effets inattendus, étranges, prodigieux, renversants ; on eût dit l'harmonie inconnue des sphères rendue tout à coup perceptible et planant au-dessus de ces têtes attentives ; le mathématicien et le compositeur marchaient de pair dans ce travail miraculeux qui troublait la vue à force de clarté, qui charmait l'esprit à force de lumière. Beaucoup ne comprenaient point, incontestablement, mais tous étaient fascinés, ahuris, entraînés par ce talent surhumain, par cette imagination que rien ne fatiguait, par ce style coloré, puissant, nerveux, serré, qui se raillait des plus inextricables difficultés.

Le lendemain, le prodige se renouvela à la gloire de Bach, et les églises de Potsdam retentirent, l'une

après l'autre, d'improvisations qui furent pour l'auteur de *La Passion* autant de triomphes...

De retour à Leipsig, Bach composa une série de pièces qu'il intitula : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale), et qu'il dédia à Frédéric. Or, « Opfer » signifie à la fois « offrande » et « sacrifice »; l'envoi de Bach eut-il cette double signification? c'est ce que les biographes ne disent pas.

Sur la fin de sa vie, Bach, dont la santé avait été excellente jusque-là, devint presque aveugle. Vous figurez-vous, lecteur, cet homme encor plein de sève condamné à ne plus écrire et plongé soudainement dans la nuit? Vous rendez-vous compte du supplice de ce nouveau Tantale, ne pouvant plus cueillir les fruits qui mûrissaient d'heure en heure dans son cerveau ensemencé par la nature et fécondé par le travail? Vous faites-vous une idée de cette vive clarté enfermée dans une colonne d'ombre, de cette lave ardente destinée à se refroidir entre les murs infranchissables de sa prison? Entendez-vous le fourmillement insensé de ses œuvres colossales, presque infinies, s'amoncelant dans le cerveau de ce Titan, Bach, et se heurtant désespérément contre les parois de leur cachot? Percevez-vous le bruissement de leurs ailes brisées et les plaintes touchantes de ces oiseaux effarouchés, oiseaux captifs qui se croyaient éternels et qui vont mourir?

Deux opérations tentées par un oculiste anglais ne réussirent pas; Bach perdit entièrement la vue; son robuste tempérament s'altéra promptement à la suite d'un traitement très douloureux et le pauvre grand artiste succomba à ses souffrances dans sa soixante-sixième année.

Bach plaçait haut les Hasse, les deux Graun, les Reinke, les Fux, les Caldara, les Telemann, les Keiser; mais il avait une véritable admiration pour Hændel bien que celui-ci eût composé une soixantaine

d'opéras : à tout péché miséricorde ; et puis les opéras de Hændel ressemblaient si peu à ceux des autres compositeurs ! Hændel, on le sait, habitait l'Angleterre. Bach, qui ne l'avait jamais vu, désirait fort le connaître. « Hændel, dit Fétis, fit trois voyages à Halle, sa ville natale. Le premier eut lieu en 1719. Bach était alors à Cœthen. Aussitôt qu'il fut informé de l'arrivée de Hændel, il partit pour se rendre auprès de lui ; mais Hændel avait quitté Halle le jour même. La deuxième fois que cet homme célèbre retourna en Allemagne, Bach était malade à Leipsig ; au troisième voyage de Hændel, en 1752, Bach n'était plus. » La camarde n'est point patiente, et elle a pour habitude de ne se pas trop prêter à nos désirs ! Elle arrive toujours trop tôt :

L'homme s'arrangerait si bien d'être éternel !

Bach, qui a donné son nom au doigté de substitution, quoique ce doigté fût probablement connu longtemps avant la naissance de l'illustre organiste, forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels je citerai seulement : Jean-Marie Schubert, mort à trente et un ans comme son homonyme, Franz Schubert, l'auteur des fameux lieder, Jean-Tobie Krebs, Jean-Gaspard Vogler, Jean-Louis Krebs, fils de Jean-Tobie, Jean-Frédéric Doles, celui qui fit entendre du Bach à Mozart, Jean-Frédéric-Agricola et enfin Jean-Gottfried Müthel. Ne dirait-on pas que Bach fut à la fois le professeur et le parrain de tous ces gens là ?

Entre les mains des successeurs de Bach, la fugue perd de sa puissance. Domptée par Jean-Sébastien, elle dompte ceux qui veulent rivaliser avec lui. Lorsqu'on tient tête à la belle, ce n'est pas sans peine ; fidèle au vieil amant qu'elle pleure, elle repousse les prétendants qui la courtisent ; cavale fringante ou sphinx sinistre, elle désarçonne ou dévore ceux qui tentent de la monter ou de deviner l'énigme proposée. L'art prenant insen-

siblement une direction nouvelle, on la délaisse ; quelques-uns la regrettent, veulent retourner à elle, sollicitent ses faveurs... il n'est plus temps, elle appartient au passé et, debout sur les marches de son trône — la tombe de Bach — elle répond au passant qui la contemple avec étonnement : Je ne suis plus qu'un souvenir.

De nos jours Mendelssohn et Schumann tentèrent une résurrection impossible ; le premier se jeta dans la voie ouverte, le second en ouvrit une et essaya de faire parler à la Muse savante le langage du sentiment... En dépit de leurs louables efforts, Bach les dépasse de cent coudées ; aussi, quelques artistes fanatiques du passé se tournent-ils encore avec ferveur vers leur principale idole, Bach, comme les poètes vers Homère, un des dieux de la Grèce antique et le plus grand, peut-être.

On pourrait comparer la fugue à une causerie intime, sérieuse, sinon grave, entre deux ou plusieurs amis devisant sagement sur un sujet qui leur paraît intéressant, développant leurs arguments avec calme et les présentant d'une manière ingénieuse, logique. La conversation, d'abord paisible, s'anime bientôt, les interpellations, les réponses se succèdent avec une rapidité croissante ; cependant la bonne intelligence se maintient parmi les causeurs qui, tout en différant sur maints détails, demeurent d'accord sur l'ensemble de la question. Ce sont de vrais amis, d'ailleurs : de solides liens les unissent ; ils s'estiment, ils s'aiment, et jamais un mot choquant ne vient troubler leurs relations, ni altérer l'entente cordiale qui les unit.

Les amateurs auxquels je dirais qu'il existe des fugues du ton, des fugues réelles et des fugues d'imitation ; que la fugue se compose d'un sujet, d'un ou de plusieurs contre-sujets, de divertissements tirés du sujet ou des contre-sujets ; qu'elle a recours au contre-

point simple, double, triple, quadruple ; qu'elle emploie l'imitation canonique, un nombre déterminé de modulations, des moyens qui lui permettent de combiner, sur une note appelée pédale, le sujet, le contre-sujet et le stretto ; les amateurs auxquels je dirais cela, et encore que la fugue instrumentale est moins rigoureuse que la fugue vocale, ne sauraient pas grand'chose et je risquerais de les ennuyer fort en leur débitant une kyrielle de termes qui, pour eux, n'auraient qu'une signification vague ; ils s'intéresseraient aussi médiocrement aux agissements des canons à la seconde, à la tierce, à l'octave, par mouvement contraire, à l'écrevisse, etc., etc.; quant aux canons énigmatiques, ils demeureraient pour mon auditoire ce qu'ils sont pour beaucoup de musiciens, — énigmatiques. Beethoven éprouvait une véritable aversion pour ces tours de passe-passe et il haussait les épaules au souvenir des énigmes musicales que se proposaient réciproquement les anciens maîtres qui se fussent crus déshonorés s'ils n'eussent pas deviné ces même énigmes. Le préjugé se fourre partout. Au surplus, il ne faut pas confondre la science avec ces subtilités artistiques ; il est bon de discerner l'astrologie de l'astronomie et de ne pas mettre sur la même ligne le sorcier et l'érudit, le saltimbanque et le savant, le charlatan et l'artiste. Les excès du savoir n'absoudraient pas ceux qui voudraient s'en affranchir. Les connaissances acquises servent de marchepied au génie, le talent est l'instrument indispensable au penseur; mais il va de soi que la science ne doit point devenir futile et tourner le dos à l'art ; en ce cas, elle marcherait évidemment contre son but.

Au surplus, et pour envisager la question sous un nouvel aspect, le public s'imagine volontiers que la musique savante, scientifique, se fabrique absolument comme une pièce de drap ou un chapeau. Le public se

trompe. L'imagination s'affirme aussi nettement dans un thème de fugue que dans un motif d'opéra ; l'intelligence joue son rôle dans un canon aussi bien que dans une cavatine, Hændel, Bach, Clémenti, Mendelssohn en ont donné des preuves irrécusables.

J'ose donc affirmer, contrairement à l'opinion générale, que la science aide le génie, à la condition que le génie la domine et se l'assujettisse.

XXIV

LA MUSIQUE PURE, LA MUSIQUE UNIE A LA PAROLE.

La musique pure, c'est la musique instrumentale. Sans alliage et sans alliance, n'obéissant qu'aux lois qui lui sont propres, dégagée d'éléments étrangers qui, s'ils peuvent lui servir, peuvent aussi l'entraver, sortant armée et libre du cerveau, prête à chevaucher à travers le cœur et l'esprit pour conquérir sa place à ce soleil dont le triple rayon est Puissance, Intelligence, Amour; habile à traduire les moindres nuances du sentiment et de la pensée, sœur des hommes par la souffrance, sœur des anges par les ailes, ramenée au foyer commun, à Dieu, par l'attraction, par le besoin de rentrer au sein des sublimités éternelles, elle s'affranchit volontiers de la parole pour suivre selon son bon plaisir la voie humaine ou la voie sacrée.

La musique instrumentale n'aurait donc rien à désirer si la voix n'existait pas. Mais la voix!!! La voix, c'est l'instrument créé par Celui qui est; l'instrument, c'est la voix créée par l'homme.

Une cantatrice possédant simplement quelques notes sympathiques s'attire plus de bravos en cinq minutes que les instrumentistes les plus habiles dans dix concerts. Cela ne tient pas uniquement à la préférence que le public accorde à la musique vocale sur la musique instrumentale, à la musique simple sur la musique compliquée, cela tient à ce que, de tous les instruments,

la voix est le plus parfait, à ce que le chanteur se sert d'une matière vivante, palpitante, répondant avec une incroyable promptitude, avec une fidélité vraiment inouïe, aux exigences de la volonté, de la passion, du génie ; à ce que, enfin, aucun intermédiaire inerte ne s'interpose entre le talent et le larynx, lorsque l'être est en bonne santé ; cela tient encore à ce que la parole, indispensable à la musique vocale, explique la situation avec précision et la rend compréhensible aux esprits les plus obtus.

Mais en acceptant un texte, la musique enchaîne sa liberté ; elle cesse d'avoir la direction absolue de ses actions ; seule, elle se dirigeait à sa fantaisie ; avec sa collaboratrice la poésie, il va falloir qu'elle s'entende et qu'elle partage l'empire ; la voilà soumise à de nouvelles conditions d'existence et contrainte de vivre en paix avec une compagne assez exigeante, à moins qu'elle préfère ne tenir aucun compte de l'association qu'elle accepte, ainsi que cela se pratique en Italie. En agissant d'une façon si cavalière, la musique prouverait victorieusement qu'elle n'a pas le sens commun ; mais lorsqu'elle commet de telles fautes, lorsqu'elle risque de pareils écarts, ce n'est pas elle qu'il faut accuser, ce sont les malheureux qui la tiennent en laisse, qui la conduisent mal et qui la versent tout doucement dans l'absurde.

La poésie impose à la musique le sujet, la situation, la couleur, le rhythme et jusqu'au choix des accompagnements et des instruments destinés à soutenir la voix. Frappé de ces vérités, Gluck prétendait assujetir entièrement la musique à la parole ; il voulait la réduire à l'état de servante, à la condition d'esclave ; il s'imaginait l'obliger à s'incorporer modestement au mot dont, selon lui, elle ne devait être que l'écho ; il croyait équitable, légitime de la réduire à ce rôle misérable autant qu'ingrat. Gluck, ainsi qu'il arrive fréquem-

ment aux gens à système qui joignent l'inspiration au talent, oubliait heureusement, en écrivant, le plan qu'il s'était tracé. Après s'être proposé de retenir la Muse captive dans les filets de la phrase, il la laissait rompre les mailles et s'évader dans les cieux où elle entraînait à sa suite le parolier, boiteux comme le vieux Vulcain, mais non pour la même cause, le parolier confus, surpris, effaré de planer à ces hauteurs et songeant peut-être en lui même que le séjour de la terre lui aurait bien suffi. Non ! la musique ne saurait, sans déchoir, sans faillir, se borner à porter le joug, même celui de la poésie. Que faire donc ? — La tâche est si malaisée qu'il n'est pas toujours possible aux compositeurs en renom de l'accomplir ; quoiqu'il en soit, elle consiste à respecter, en les idéalisant, le sujet, la situation, la couleur, le rhythme imposés par le poète ; à prosodier de manière à prolonger la quantité des syllabes, et, dans le style noble, à leur prêter une valeur qu'elles n'ont pas dans le discours ; à donner des rayonnements à certains mots, et par là, à en centupler l'effet, la portée. L'infini, l'éternité, les mondes, l'univers, Dieu, la mer, le torrent, le chaos, la forêt, le fleuve, l'âme sont des expressions qui passent vite dans le vers le plus grandiose, le mieux déclamé ; le musicien les élargit immédiatement ; il en fait ressortir l'importance en leur communiquant une durée relativement considérable. Ne semble-t-il pas alors que le mot dépouillé de son vêtement alphabétique se montre sous un aspect divin, essentiel, impérissable ? Vu à travers le microscope musical, il prend des proportions dont l'esprit cesse d'apercevoir les limites. C'est étrange, mais c'est positif. Concluons. L'asservissement de la musique à la parole est une hypothèse irréalisable et dont aucun maître ne voudrait ou ne pourrait subir les conséquences ; si cependant j'avais à choisir entre cet asservissement déplorable et la licence effrénée d'une certaine école qui,

jetant carrément la raison par-dessus les moulins, se vautre dans la mélodie abrutissante où elle se plaît sans tenir compte de la prosodie, de la grammaire, du texte, du sentiment poétique et du reste, je n'hésiterais pas à donner la préférence à la musique pauvre sur la musique honteuse. Dieu merci, les compositeurs peuvent se dispenser de sombrer dans des excès que la conscience, le jugement et la décence réprouvent. L'honnêteté sert mieux l'art qu'on ne le croit généralement.

Le premier devoir de la musique est de ne s'allier qu'à la véritable poésie et de repousser impitoyablement les banalités, les brutalités, qui déteindraient sur elle et la saliraient. Qui se ressemble s'assemble, dit un proverbe ; ne condamnez donc pas la musique, ô musiciens ! à s'unir à des monstruosités qui feraient médire d'elle ; respectez-la, aimez-la assez pour ne pas l'associer, en dehors du théâtre où, par malheur, elle est trop souvent obligée de s'adapter à des turpitudes, qu'à des poésies dignes d'elle. Ne l'autorisez pas à faire connaissance avec les écrivains de bas étage ; ne la forcez pas à courir les rues avec la bohême débraillée, avinée et titubante. Chers et grands artistes, ne la déconsidérez pas ; et si vous cueillez avec elle une fleur au bord du chemin, que ce soit sur la montagne ; si vous arrêtez sa vue sur nos fanges, laissez-la planer parmi les astres ; si le drame l'oblige à descendre dans les marais où grouillent les viles passions et d'où montent des vapeurs infectes, faites en sorte qu'elle conserve sa dignité, qu'elle reste elle, immaculée, et qu'elle reparte pour les plaines éthérées sans avoir effleuré notre boue ; faites en sorte que, derrière le désordre des misères humaines, derrière les personnages infâmes, derrière les instincts mauvais et les sentiments bas, on sente circuler la probité incorruptible de l'auteur et que, de l'ensemble de votre œuvre s'exhale un parfum de

vertu, une chaleur bienfaisante, vivifiante. Un littérateur fort spirituel, Emile Augier, me disait un jour : « Tout est dans l'art, même le commun. » « Oui, lui répondis-je, à condition que la distinction de l'écrivain perce sous la vulgarité du type qu'il s'agit de représenter, à la condition qu'il montre de l'esprit en faisant parler un sot. » — Notre Molière, lorsqu'il y était contraint par Martine, par Gros-René, par Dorine, se servait de termes grosiers, on le sait ; mais il possédait l'art merveilleux de cacher un sens moral sous ces termes malsonnants, et de mettre parfois une leçon au bout du bâton dont il se servaît pour fustiger Maître Jacques ou quelque autre de ses personnages. Le mot cru, ridicule, ignoble, ne l'effrayait point ; mais à travers les lettres du mot brillait la pensée ; le masque hideux tombait et la figure se montrait dans toute sa beauté. Futurs maîtres dans l'art de la composition, faites comme Molière ! — Comment ? En ayant comme lui l'amour du bien ancré au cœur. Rappelez-vous que vos œuvres évoqueront chez autrui les sentiments qui les auront dictées, qn'elles répandront sur le monde le désenchantement ou la joie, le désespoir ou l'espérance, la faiblesse ou la force, le doute ou la foi, la mort ou la vie ; considérez sans cesse l'art par son côté élevé ; que les bluettes que vous sèmerez çà et là payent leur tribut à la largeur, à la grâce, à la distinction, à la poésie; accoutumez-vous à contempler l'aspect spirituel des choses ; ne restez pas à leur surface ; souvenez-vous de l'Océan Indien qui cache dans ses eaux profondes et transparentes des perles, du corail et des jardins enchantés. Allez au fond des choses, c'est là qu'est le trésor. Avant de se mettre au travail, Joseph Haydn priait : peut-être est-ce à cette habitude qu'il doit d'avoir conçu la *Création*, oratorio célèbre, à un âge où le scepticisme devient trop souvent notre partage.

Si je me suis clairement expliqué, on comprend

toute l'importance que j'attache au choix des poésies dont les musiciens s'inspirent. Boileau, déjà cité, disait :

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux.

J'ai encore le malheur de ne pas être entièrement de son avis ; je voudrais qu'on bannît le genre bas de nos théâtres, de nos concerts, de nos salons. Je ne saurais vous dire à quel degré d'étonnement j'arrive quand je rencontre certaines partitions sur des pianos aristocratiques. Je ne serais pas plus surpris de voir, dans une soirée, un pourceau se faufiler parmi les dames et obtenir par ses grognements des applaudissements et des caresses. Les coups de pied.., un peu lancés, les hoquets, le langage frelaté, les femmes ayant pour tout vêtement des bracelets, des boucles d'oreilles et un collier n'ont pas le moindre charme pour moi.

Chacun son goût. Remontons.

La musique vocale embrasse tous les genres, depuis la simple chansonnette jusqu'au drame lyrique, depuis le noël jusqu'au psaume, depuis le plain-chant jusqu'à l'oratorio et aux messes, depuis le chant populaire jusqu'à la symphonie-cantate. D'ailleurs, il n'y a pas de petit genre, il n'y a que de petite musique ; et s'il est indubitable que la puissance créatrice se manifeste avec autant de force dans un grain de sable que dans une sphère, dans un brin de réséda que dans les énormes fucus qui peuplent la mer Indienne, il n'est pas moins certain que l'exquis se révèle dans une chanson aussi bien que dans une symphonie. *Le Roi des Aulnes*, *la Jeune religieuse*, *la Sérénade* valent, sous ce rapport, n'importe quel opéra en cinq actes, y ajoutât-on un prologue, comme dans l'*Ali-Baba*, de Chérubini. Quel que soit le genre qu'il traite, le musicien doit premièrement s'entendre avec le poète, faire

cause commune avec lui, s'appliquer à comprendre, à rendre la signification précise de l'ensemble et des détails, à saisir la couleur que l'auteur des paroles leur a donnée, couleur que le compositeur adoptera sans balancer, à déclamer les vers avec justesse, à soigner la quantité, la prosodie, afin de ne pas imiter Grétry qui, dans *Une fièvre brûlante*, oblige le chanteur à appuyer sur les *e* muets de *une* et de *fièvre*, gâtant par ces accents intempestifs une de ses meilleures inspirations ; il ménagera des notes longues à la voix quand il sera nécessaire de souligner un mot, d'en augmenter la force ; il se conformera à la contexture des vers, et la phrase musicale ne s'arrêtera qu'avec la phrase poétique, même lorsque celle-ci se terminera par un enjambement ; la rime, la fin du vers, dans ce cas, ne sera donc pas une cause de repos ; les accompagnements, les instruments chargés de les exécuter, devront être en rapport intime avec l'idée, la pensée, la phrase et les mots du poème pour faire valoir la mélodie qui n'est, on le voit, qu'une partie de l'ensemble.

On faisait autrefois un air sur un quatrain. Le parolier écrivait quatre lignes, le compositeur notait quatre pages ; ce dernier ressassait les vers, en intervertissait l'ordre, y ajoutait ou y retranchait des mots ; grâce à ce beau manège, des hexamètres suffisants devenaient impossibles ; le musicien inventait des vers de neuf, de onze, de quinze syllabes ; au besoin, il en eût imaginé de trente-six pieds. Germain Delavigne autorisait Rossini à dire : *O Mathilde ! idole de mon âme* (onze syllabes). Chantait-on les paroles ? on entendait sous le chant quelque chose approchant comme la réponse du maître de philosophie à M. Jourdain, quand le bourgeois gentilhomme consulte son professeur sur la manière de tourner galamment : « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir

d'amour » et que le philosophe répond à son élève : « On peut dire d'abord comme vous avez dit : Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour, ou bien : D'amour mourir me font, belle marquise, vos beaux yeux, ou bien : Vos beaux yeux d'amour me font, belle marquise, mourir, ou bien : Me font vos yeux beaux, mourir, belle marquise, d'amour. » L'heureux temps que celui où le compositeur pouvait se permettre de pareilles absurdités ! C'était commode et charmant ! Les alexandrins disloqués n'avaient plus de forme, le versificateur écorché vif, souffrait sans se plaindre ; le public s'en retournait chez lui en fredonnant : « D'amour mourir, belle marquise, vos beaux yeux me font ; » les chanteurs ne s'embrouillaient pas trop dans ces fastidieuses répétitions ; le jugement et le goût, se bouchant les oreilles, riaient sous cape et ne se fâchaient pas... Je ne sais si les hommes sérieux qui écoutent aujourd'hui sans nausées la *Duchesse de Gérolstein*, tolèreraient ces gentillesses, mais j'avoue qu'elles m'agaceraient au dernier point s'il prenait fantaisie à quelque pauvre diable de les ressusciter.

L'Allemagne, devançant en cela la France et l'Italie, a été la première à comprendre que les platitudes servent mal la musique, que les vers répétés à satiété lui nuisent, que la torture doit être épargnée à la poésie, et qu'il est infiniment préférable de fréquenter Gœthe, Schiller, Uhland, Heine, Klopstock, que de frayer avec les goujats de la littérature.

Le croirait-on, j'ai entendu soutenir que la prose versifiée servait mieux le musicien que la vraie poésie ! C'est probablement à ce préjugé fort autorisé chez nous, que nous devons tant d'insanités littéraires qui n'avaient d'autres prétextes que la musique et dont notre art, je le crains, n'a guère profité. En quoi, je vous prie, la fadeur, les redondances, l'insipidité, l'ineptie, les fautes de français, la médiocrité seraient-

elles favorables au compositeur? Quel avantage retire-t-il de l'association idiote et ridicule de la laideur avec la beauté, de la sottise avec l'esprit? N'y aurait-il pas au fond de cette singulière opinion une question de paresse, d'incapacité? La prose versifiée se manie sans difficulté; on la traite sans façon et elle se laisse faire; il n'en est pas de même de la grande poésie qui veut être respectée et qui ne se livre pas aux attouchements familiers des cuistres et des manœuvres.

Berlioz, auquel j'avais envoyé une demi-douzaine de chœurs sans accompagnement, me rencontre à quelques jours de là, m'aborde, la physionomie ouverte, et me dit avec cette expression de câlinerie qui lui était habituelle lorsqu'il était dispos et que le spleen le quittait un moment : « Vos chœurs sont charmants, et vous avez prouvé qu'on peut mettre de belles paroles en musique. » — D'autres l'avaient prouvé avant moi. Beethoven s'empare de l'*Hymne à la joie*, de Schiller, et il en fait le final de sa neuvième symphonie; Schubert, Schumann, Mendelssohn s'associent aux meilleurs poètes de l'Allemagne; *Der Erlkonig* (le roi des aulnes). *Gretchen am Sprinnrade* (Marguerite au rouet), *Der Wanderer*, que nous appelons *le voyageur* faute d'un terme plus exact pour traduire le substantif allemand; *Die junge Nonne* (la jeune religieuse), qui fournit vraisemblablement à Meyerbeer l'idée d'écrire *Le Moine;* des scènes du *Faust*, d'*Egmont*, inspirèrent des compositions dans lesquelles la déclamation n'altère en rien les contours de la mélodie.

Faire marcher simultanément les développements poétiques et musicaux, tel est le problème dont l'avenir trouvera sans doute la solution. Franz Schubert, déjà, répétait rarement les paroles. *Le Roi des aulnes*, je crois, ne contient pas une seule répétition. Weber devance Schubert dans cette révolution rationnelle. L'école moderne s'applique à éviter la répétition

même d'un mot. En Allemagne, Richard Wagner essaye de débiter ses poèmes, en musique, comme on les déclamerait. Wagner, c'est évident, vise à une réforme radicale. Il fait bien. Pourquoi ce qui est possible dans un morceau isolé, ne le serait-il pas dans un opéra? L'heure est proche où l'on se demandera comment on a enduré si longtemps les aberrations d'une méthode qui est l'envers du vrai, du beau et du bien; on recherchera la cause des abus qui entravaient la marche de la poésie et qui la réduisaient aux proportions d'un rabachage intolérable sans bénéfice pour le compositeur. Le poète donnera plus d'étendue à son livret ou le musicien développera moins sa partition et tout le monde y trouvera son avantage. N'exagérons rien pourtant, et convenons qu'il y a des répétitions heureuses ainsi que le prouve Gluck dans *Alceste* et ailleurs; par malheur, il y en a cinquante insoutenables contre une excellente. Le système que tentent de faire prévaloir actuellement les réformateurs sérieux est donc le bon; il est conforme à la nature, il répond à une tendance générale des esprits qui, tournés sincèrement vers la perfection, ne regardent pas les arrêts de l'habitude comme indiscutables; il anéantit le faux, la convention, il introduit dans l'art une amélioration désirée, attendue par les juges compétents et par tous ceux que la rouille des préjugés n'a pas rongés jusqu'à la moëlle.

Un matin, bien avant qu'il fût question de *Tristan et Iseult* et du *Rheingold*, me trouvant chez Mme Pauline Viardot et lui expliquant les idées que je viens d'émettre, la grande artiste me regardant avec un peu de vivacité, me répartit : « Alors, vous n'écririez pas une messe? » Pardonnez-moi, Madame, lui répondis-je; mais tout en l'écrivant je déplorerais la nécessité où je me trouverais de construire un morceau divisé souvent en deux mouvements sur *Kyrie eleison, Christe eleison,*

Kyrie eleison, — La répétition de ces trois phrases (et la troisième n'est que la répétition de la première) ; de ces trois phrases composées chacune de deux mots qui reviennent à chaque ligne, et cela pendant trente ou quarante pages, me paraîtrait exaspérante, malgré l'obligation où nous sommes tous de nous écrier souvent : *Seigneur, ayez pitié de nous*, si à l'église, la sonorité de l'édifice permettait d'entendre les paroles (grâce au ciel elle ne le permet pas). C'est suffisant pour le public ; l'est-ce pour l'artiste ? Je le mets en suspicion. Quoi qu'il en soit, dans ce cas et dans les cas analogues, le compositeur ne prend du texte que le sentiment ou les sentiments qu'il contient. Envisagé ainsi, le *Kyrie* sous-entend une multitude de choses.

Et d'abord, a-t-on dit, *chaque invocation se répète trois fois, afin d'exciter l'attention et la ferveur des fidèles, et de nous faire voir que ce n'est qu'à force de prier que nous pouvons obtenir le secours de Dieu dans nos besoins*. Songeant ensuite à la Sainte Trinité, on ajoute en manière de réflexion : « Père tout puissant qui « nous avez créés, ayez pitié de nous ! Fils éternel qui nous avez rachetés, ayez pitié de nous ! Esprit saint « qui seul pouvez nous sanctifier, ayez pitié de nous ! » Ces trois exclamations : *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*, outre les significations indiquées ci-dessus, renferment l'incessante supplication du genre humain, et le penseur y découvre des milliers d'aspects. De son large cœur une voix s'élève jusqu'à son esprit, de son esprit une voix s'élève jusqu'à son cœur, et ces voix le font songer aux douleurs de la terre, et il prie. L'homme, pense-t-il, souffre et pleure : Seigneur, ayez pitié de nous ! L'esclave gémit sous le fouet du maître, il cultive pour le planteur le sol qui appartient à tous ; le laboureur, courbé dès l'aube sur la terre, l'humecte de sueur pour obtenir d'elle le morceau de pain qui nourrira sa femme et ses enfants ; l'ouvrier supporte

sans se plaindre dix ou douze heures d'un travail écrasant, et il n'a pas toujours le nécessaire ; le fabricant, l'industriel, le commerçant, ont des maisons de campagne, d'excellents vins dans leurs caves, des jardins fleuris l'été, des appartements bien chauffés l'hiver, mais ils assument une responsabilité considérable, ils sont à la merci des affaires publiques, des émeutes, des guerres, des révolutions ; ils se voient inopinément précipités par quelque bouleversement imprévu des hauteurs du luxe aux bas-fonds de la ruine ; le soldat se bat pour des ambitions stupides ; il croit verser son sang pour la patrie, il le répand au bénéfice d'intérêts qui ne sont ni les siens ni ceux de la civilisation ; l'avocat plaide les causes les meilleures et les pires et fait fortune à ce métier ; la richesse s'endort dans la batiste et dans la soie tandis que les pauvres courent en haillons dans les rues et que leur chair se marbre au contact de la neige et du froid ; les souverains veillent à la conservation de leur dynastie, parlent beaucoup du peuple au peuple, s'en occupent peu, et font, pour quelques mètres de terrain, s'égorger entre elles les nations ; le mensonge est partout, l'hypocrisie est partout, la bassesse, le dénuement, l'orgueil, l'impuissance, la révolte, la trahison, l'indifférence, la sottise s'étalent impudemment sous le ciel outragé ; la foi martyrisée baisse les yeux, joint les mains, attend et se résigne ; les pécheurs, c'est-à-dire tout le monde hélas ! arrivent chargés d'iniquités, de crimes peut-être, à la porte où nous frappons tous ; la mort est là ; derrière elle est l'éternité, la récompense ou la punition... Seigneur, ayez pitié de nous !

Le compositeur commettrait une faute insigne, s'il ne tenait pas compte de la nuance qui sépare : *Kyrie eleison* de *Christe eleison* ; s'il ne changeait pas de mélodie quand il profère la seconde exclamation, et si, en cet endroit, son morceau ne s'illuminait pas de lueurs

subites. En effet, dans *Kyrie eleison*, le chrétien prosterné, avouant ses fautes implicitement, s'adresse avec terreur à l'Eternel, au créateur du ciel où resplendissent les soleils, et de la terre où nous végétons, au maître absolu qui peut le repousser dans la nuit parmi les réprouvés et les démons, l'enchaîner à jamais dans ce bourbier, le mal, ou lui, le coupable, vagira éternellement loin de la lumière céleste comme un enfant abandonné par sa mère ; dans *Christe eleison* au contraire, le chrétien demande protection à la victime volontaire qui est morte pour le racheter, et il sent que cette protection peut changer son sort ; et puis cette sublime victime n'a-t-elle pas traversé la vie ? n'a-t-elle pas souffert, frémi, pleuré, combattu comme lui ? N'a-t-elle pas bu à la coupe du sacrifice ? Cette communauté de maux qu'elle et lui ont endurés ne les attache-t-elle pas l'un à l'autre par d'indissolubles liens ? Rassemblez vos souvenirs et contemplez la douce image du Christ. Jésus tend un bras à la terre et lève l'autre vers le séjour des justes ; Jésus c'est le Dieu fait homme : on le sent près du repentir ; on le voit, on le touche ; sa robe blanche et lumineuse, on la baisera ; sa noble poitrine, on y reposera sa tête. *Christe eleison*, Christ ayez pitié de nous ! C'est comme si on lui disait : Vous êtes fils de Marie, vous avez revêtu la forme mortelle, vous avez traversé notre ombre, vous connaissez notre faiblesse : ô bon Jésus, secourez-nous.— Cependant, et, on s'en souvient, le Fils n'existerait pas sans le Père ; sans la volonté du Père, Jésus ne fût pas venu sauver le monde ; le Rédempteur intercède auprès de celui qui l'envoya au secours de l'humanité ; le Père décide en dernier ressort ; de là cette troisième exclamation : Seigneur ayez pitié de nous ! *Kyrie eleison.*

Je ne puis me décider à parler de la musique religieuse sans m'arrêter un moment au plain-chant. Mais si le plain-chant n'a guère de rapports avec la musique,

il en a beaucoup avec ce que les Grecs appelaient ainsi ; or, les Grecs, dont la langue merveilleuse a pris racine dans le sanscrit, tiraient vraisemblablement leur traditions musicales de l'Inde. Les Perses, eux, avaient quarante-huit sons. Combien en ont les Chinois que les missionnaires étonnaient si fort, au dire du P. du Halde, en notant sous la dictée et en chantant immédiatement des airs chinois quelconques ? Et si les missionnaires parvenaient à écrire fidèlement les airs qu'ils nous ont transmis, que penser de ces terribles quarts de ton dont on assure que les mélodies chinoises sont hérissées ? Et si ces quarts de tons existent, comment les Jésuites seraient-ils parvenus à les transcrire sans avoir recours à un système particulier de notation ? Comment surtout auraient-ils pu les chanter, et vaincre ainsi, sans peine, eux qu'on n'accuse pas d'être de parfaits musiciens, une des plus grandes difficultés vocales qu'il soit possible d'imaginer ? Je résoudrai ces questions hasardeuses quand j'irai en Chine.

Le premier essai de notation musicale, on le sait, remonte à Gui d'Arezzo ; avant le onzième siècle de notre ère, par conséquent, les sons étaient représentés par des signes graphiques ; les chansons d'amour, les hymnes, les chants guerriers furent primitivement confiés à la mémoire des peuples qui se les transmettaient, ainsi que je l'ai remarqué, en les variant à l'infini. C'est donc seulement lorsque l'écriture fut inventée qu'on imagina de conserver les airs au moyen de majuscules ou de minuscules représentant les sons. Que de siècles n'a-t-il pas fallu aux hommes pour parler, pour chanter, pour écrire, pour laisser à la postérité ce vivant témoignage de leur passage sur le globe : leur pensée !

Les Grecs se sont beaucoup occupés de musique, cependant la musique leur échappait par un point

essentiel : l'harmonie. C'est plusieurs siècles après la disparition momentanée de la musique grecque et par hasard peut-être, que les organistes, joignant la grande voix de l'orgue au plain-chant, s'aperçurent que deux sons entendus simultanément et formant tierce, produisaient un effet agréable. En attendant la découverte de cette consonnance qui nous paraît si simple aujourd'hui : la simultanéité de deux notes produisant un accord de tierce, la science musicale s'éclipsa et faillit être engloutie sous les vagues de cet océan qu'on appelle l'invasion des barbares. Goths, Sarmates, Quades, Alains, Huns, Vandales, Marcomans s'abattirent comme des oiseaux de proie sur les pays situés entre Constantinople et les Alpes Juliennes. Le meurtre, l'incendie, le pillage lèvent partout leurs têtes livides et leurs bras sanglants. L'art disparaît dans ce fourmillement de peuples ; le déluge humain ne laisse rien debout; le fer fouille les poitrines, le sang rougit les fleuves et les plaines ; la flamme dévore les villes et les moissons ; elle brille au sommet des tours, elle court dans les forêts et dans les blés ; la guerre dresse son front échevelé jusqu'aux nuages et son formidable clairon retentit partout dans les nues. Courage, fils d'Adam ! Exterminez-vous, frères ! Caïn n'est pas mort ; courage ! — Est-ce tout ? Non. Les Gaules, envahies à leur tour, ravagées des Alpes à l'Océan, du Rhin aux Pyrénées, sentent sur leurs flancs meurtris le talon vainqueur et la main rapace de la violence. Le Nord heurte le Midi. Les Vandales pillent et massacrent l'Espagne. Alaric assiège Rome. La Ville Eternelle fond les idoles d'or et d'argent pour acheter sa délivrance. Les dieux ne sont plus. Alaric part et revient aussitôt. La faim et la peste déciment Rome avant que le glaive ne l'égorge. Le christianisme s'établit définitivement sur les ruines du paganisme. Adieu, Saturne ; adieu, Jupiter ; adieu, Destin, Fatalité, vous êtes morts, ensevelis, oubliés ; Dieu seul est vivant.

C'est à grand peine que l'art se retire des mares de sang dont la terre est couverte, qu'il sort des ténèbres, qu'il échappe aux miasmes délétères qui l'asphyxient. Déjà, vers 370, un évêque de Milan, Ambroise, apportant au Catholicisme les dépouilles de la Grèce, n'hésite pas à choisir, parmi les épaves musicales de l'antiquité, les modes dorien, phrygien, éolien et myxo-lydien pour en former les quatres tons authentiques du plain-chant. Il adapte, concurremment avec Miroclet et Athanase, des mélodies païennes à des prières chrétiennes. L'église se nourrit des restes du paganisme. Saint Grégoire, persistant à parer la religion révélée de musique non révélée, ajoute aux quatre tons adoptés par ses prédécesseurs, quatre nouveaux tons dits plagaux et qui reviennent proprement ainsi que le remarque Rousseau, aux modes hyper-dorien, hyper-phrygien, hyper-éolien et hyper-myxo-lydien. Ainsi on empruntait à ces pauvres païens si déshérités un peu de leur génie, on ne craignait pas de prier Dieu sur des hymnes composées en l'honneur des dieux; le degré d'abaissement où était tombée la musique, rendait inévitable cette étrange anomalie, ce bizarre amalgame de deux idées si peu faites pour s'entendre. L'invention (puisque invention il y a) de Saint Ambroise, perfectionnée par le pape Grégoire, est connue aujourd'hui généralement sous le nom de chant grégorien, d'où j'infère qu'une découverte, fût-ce celle d'un saint, ne porte pas indubitablement le nom de son auteur : Colomb découvre le Nouveau-Monde, c'est Améric Vespuce qui le baptise.

En attendant l'heure où les accords parfaits se joignant à la mélodie l'accompagneront enfin, où le sentiment et la pensée s'appuieront sur la science, où les élans du cœur et les aspirations de l'esprit trouveront leur justification, leur cause cachée, leur fondement dans l'agrégation des sons, où une gamme unique succèdera aux quinze modes anciens sans les détruire,

où les modes majeur et mineur, désormais seuls en usage, subsisteront pour procurer la variété et l'unité à la gamme, où l'harmonie consonnante enfantera tout un cyle de compositions, où le contrepoint, les notes de passage, les retards, les imitations, le canon et la fugue deviendront les moteurs des combinaisons les plus compliquées ; en attendant l'heure où la septième dominante, se glissant furtivement à travers le groupe des consonnances, ôtera son masque à la fois sévère et timide, où elle se montrera bravement à découvert, où elle se laissera attaquer sans préparation, où elle inaugurera la modulation tout en accentuant avec énergie la tonalité, disant aux accords parfaits : « Je suis aussi naturelle que vous ; comme vous le monocorde me met en vibration ; » en attendant l'heure où la neuvième dominante majeure indiquera le ton et le mode et où l'enharmonie ouvrira au compositeur son palais enchanté, le plain-chant fait son chemin. Introduit promptement dans les Gaules, il ne tarde guère à s'y voir défigurer par des ornements insolites. L'empereur à la barbe fleurie qui, s'il moissonnait ou transplantait les populations entières, avait assez d'intelligence pour comprendre qu'à côté de l'épée qui tue, il faut placer la science et l'art qui enfantent ou régénèrent, demanda des chantres au pape Adrien. Celui-ci fit don de deux disciples instruits par Saint Grégoire, Théodore et Benoît. De retour en France, Charlemagne envoya ces savants maîtres à Soissons et à Metz avec ordre de réviser les antiphonaires et d'apprendre à chanter aux chantres français.

Si le plain-chant ravit aux païens une partie de leurs modes, des bribes mélodiques dont il eût mieux valu qu'il ne se servît pas ; s'il dénature les hymnes grecques, s'il en efface le rhythme, s'il les applique à un latin barbare, il est du moins adroitement approprié à l'idée que le catholicisme se fait de la divinité. Sans unité tonale, sans mesures déterminées, dénué d'abord

d'harmonie et, par la suite, quand l'harmonie se forma, se bornant à l'emploi des accords parfaits; contemplatif par nature, écartant à dessein les dissonnances dont la musique s'enrichit plus tard, le plain-chant, irrévocablement fixé par Saint Grégoire, exclut certains éléments nouveaux qui, selon lui, rappellent trop les passions humaines. En repoussant les limites de la tonalité et de la mesure, il envisage plutôt le côté matériel des choses que leur côté idéal! Cette absence de limites, à laquelle il tient avec raison, est cependant un avantage plus apparent que réel. Il adopte les accords parfaits, il dédaigne les accords dissonnants. Les premiers, dit-il, appartiennent à Dieu, les derniers à l'homme ou au diable ou à la chair; les uns représentent le parfait, l'immuable, l'illimité, les autres représentent les passions; les consonnances répondent à cet instinct de l'éternité qui est en nous, les dissonnances conviennent à cette grande tourmente, la vie. Il ne veut constater dans Jésus que la filiation divine, il oublie que le Christ est né de la femme, et il ne se souvient pas de ses paroles touchantes : « Mon père, vous m'avez abandonné. » Au demeurant, il reste sur la limite de deux mondes et, toujours majestueux, toujours imposant, toujours vibrant partout où la croix rédemptrice pare l'autel, il continue à parler du ciel à sa guise, tandis que l'art véritable, s'échappant des griffes de l'art religieux, s'élance vers l'inconnu, à la recherche des sublimité de l'avenir. Ces explications données, ces réserves faites, je m'empresse de convenir que le plain-chant a des beautés dont nul ne s'avise de contester la sévère et sauvage grandeur. Le *Dies iræ*, par exemple, est d'une puissance telle que je ne puis l'entendre sans pâlir. C'est implacable et magnifique.

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla
Teste David cum sibylla.

La formidable mélopée, procédant par valeurs égales, répand autour d'elle, avec ses accents profonds, une terreur indescriptible. Ecoutez! Comme elle annonce lugubrement le terrible jour qui réduira le siècle en cendres! Sentez-vous le frisson courir sur votre chair? Ne pressentez-vous pas, n'entendez-vous pas déjà le foudroyant *Tuba mirum* qui éclatera dans les nuées quand les trépassés, à demi couverts de leurs suaires sortiront des couches supérieures du globe et, réveillés de leur long sommeil, paraîtront une dernière fois devant Celui qui sait tout, devant le juge incorruptible et suprême ?

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla.

Horreur! le livre où vos actions les plus cachées, où vos pensées les plus secrètes sont inscrites, est là, ouvert sous l'œil de Dieu; encore un moment, et il n'y aura plus qu'un paradis et un enfer; encore un moment et les justes se prosterneront dans la lumière ineffable, et les damnés disparaîtront dans l'abîme.

Mais on se fatigue de tout, même des unissons; pour en rompre la monotonie, les organistes, soit fortune, soit inspiration, imaginèrent d'insérer çà et là des tierces dans les antiphonies. Ces tierces ajoutées principalement à la note sensible vers la fin des airs, c'était la naissance du contrepoint qui est l'art de faire mouvoir ensemble deux ou plusieurs parties d'après certaines règles fort rigoureuses; ces tierces, c'était le berceau de l'harmonie. Le contrepoint grandit rapidement; il chargea d'un accord chaque note du *cantus-firmus*. C'était bien lourd. Les notes de passages qui introduisirent des valeurs différentes dans les diverses parties confiées aux chanteurs, vinrent en aide aux compositeurs. Est-ce alors que la nécessité de reposer de temps en temps les voix fit inventer les entrées succes-

sives, puis l'imitation, qui n'est autre chose qu'une phrase proposée par une voix et reproduite par une autre voix sur un degré quelconque de la gamme. De là à la fugue et à l'imitation perpétuelle sous le titre de canon, il n'y avait pas loin, et comme il est dans la nature de l'homme d'abuser de tout, on eut la constance de construire des canons à soixante parties réelles où s'étalaient à plaisir les artifices propres à ce genre de composition. Cet ignoble gaspillage qu'on pourrait appeler le grotesque sans le savoir, enchantait apparemment les malheureux qui se le permettaient ; mais la foule, mais les auditeurs dont le goût n'était pas absolument perverti ne devaient y voir qu'un chaos de sons, un tohu-bohu monstrueux, un étalage visible de moyens qui, s'ils fussent demeurés le point de mire des musiciens, auraient eu pour résultat immanquable l'anéantissement de l'art.

De 1450 à 1580, deux cent compositeurs au moins se produisent. C'est à qui paradera sur ce cheval de bataille, la science ; c'est à qui combinera les œuvres les plus compliquées. On se propose des énigmes ; il y a des sphinx, il y a des Œdipes. L'école allemande vante Frinck, Henri Isaac, Hermann, Louis Senfel ; l'école flamande est illustrée par Jesquin Desprez, élève du fameux Ockenheim, lequel est auteur d'une messe à neuf chœurs et à trente-six parties ; l'école française a Claude Goudimel, une des victimes de la Saint-Barthélemy ; outre la gloire du talent et du martyre, Goudimel eut peut-être celle de former Jean Pierluigi de Palestrina qui, mort seulement en 1594, vit poindre, un peu avant l'époque où fleurissait Monteverde, l'aube de la septième dominante.

Obrecht, dont le célèbre Erasme fut le disciple, composait, dit-on, une belle messe en une nuit ; depuis Obrecht, Mozart et Rossini écrivirent aussi en une nuit, l'un l'ouverture de Don Juan, l'autre celle de Guillaume

Tell ; mais il y a de la marge entre ces deux morceaux et une messe, et ces colosses, Rossini, Mozart, n'étaient, s'il faut s'en rapporter à la tradition, que de petits enfants comparés à Obrecht ! O tradition, ma mignonne, je parierais que vous n'êtes pas toujours inattaquable !

Cependant, le génie grec et le génie romain avaient reparu à l'horizon comme une double aurore. Les humanistes se mettent à la recherche des vieux manuscrits endormis dans la poussière des bibliothèques et conservés à l'ombre des monastères. En Italie, presque à l'instant où Palestrina dit le dernier mot de la musique consonnante, le paganisme, par ses savants, ses philosophes et ses poètes, reprend l'empire des âmes qui semblait lui avoir échappé. Cosme de Médicis fonde à Florence l'Académie platonicienne. Laurent de Médicis chante le Néoplatonisme et institue une fête en l'honneur de Platon. L'esprit ancien se faufile jusqu'au chevet de Jules II et de Léon X et lutte avec l'esprit nouveau. Un ennemi de la nuit, Gutemberg, met entre les mains de tous des livres dont la lecture avait été le privilège de quelques-uns. La Renaissance s'occupe à refaire l'Europe chrétienne à l'image de la Rome antique et de la Grèce. La France, abdiquant son individualité, se baigne dans le Tibre et dans la Méditerranée. La lumière antique, perdue et retrouvée, éblouit le monde. L'originalité endosse une livrée, redevient écolière, se fait copie. En regard de cette volte-face prodigieuse des nations s'arrêtant dans leur course, tournant bride et galopant ventre à terre parmi les débris du passé, trois faits me rassurent et me prouvent que l'avenir échappera au vertige qui s'est emparé du présent ; ce sont : la découverte de l'imprimerie, la découverte de l'Amérique, la découverte de l'harmonie dissonnante.

Gutenberg donne la clef des champs à la pensée, Colomb dresse une nouvelle carte de la terre, la dissonnance complète la musique. Comme contre-poids à ces

trouvailles sublimes, un moine allemand invente la poudre à canon. Hélas ! que de fois le canon imposera silence à la pensée ! Un autre moine — celui de *Wittemberg* — guerroie contre la papauté, lui arrache un tiers de l'Europe catholique et crée, au bénéfice de l'art, les fiers chorals que les trombones et les trompettes postés au sommet des tours germaniques laissent tomber sur les passants à certaines heures du jour.

Je ne dirai pas un adieu définitif aux accords parfaits et aux chefs-d'œuvre qu'ils produisirent sans proclamer que la musique religieuse eut deux nobles interprètes en Palestrina et Leisring. Leisring surtout me paraît posséder au plus haut degré les qualités requises par le catholicisme. Pour moi, le double chœur dû à ce grand musicien et si souvent exécuté à Paris à la Société des Concerts, résume, malgré son peu d'étendue, la virilité, la douceur, le mysticisme, la sévérité, la foi invulnérable, l'humilité craintive mais pleine de grandeur qui conviennent à la religion dite universelle. Ce chœur est d'un croyant qui, même en s'agenouillant, ne perd pas le sentiment de sa dignité.

La septième, la neuvième dominante et à leur suite tous les accords dissonants opèrent une révolution dans l'art et fournissent à la musique des éléments dont les compositeurs s'emparent à l'envi. Depuis le tendre Pergolèse jusqu'au poétique Listz, les messes s'entassent sur les messes, les oratorios sur les oratorios, les motets sur les hymnes. Pergolèse met la douceur de son âme dans son *Stabat Mater* ; Bach, dont l'œuvre ressemble à une forêt s'épanouissant au soleil, cisèle ses cantates et prouve que la science disciplinée soutient l'inspiration au lieu de lui nuire ; l'Angleterre accueille honorablement Hændel, qui devient le compositeur particulier du protestantisme. Marcello a le courage d'illustrer les cent cinquante psaumes par sa musique, remarquable sans doute, quoiqu'un peu trop féconde en marches

harmoniques et en modulations enharmoniques élémentaires. Mendelssohn, fort partial comme l'est tout compositeur tudesque, sérieux ou non, détestait Marcello et le critiquait volontiers sans se demander si ses propres psaumes était plus religieux que ceux du maëstro revendiqué par l'école vénitienne.

Un jour, Mozart, abordé à la tombée de la nuit par un homme masqué et enveloppé à la façon des traîtres de mélodrame dans un long manteau, reçoit avec une somme en or assez forte, la commande d'un *Requiem*. Cet incident bizarre frappe Mozart, déjà fatigué par un travail exorbitant ; Wolfgang se met à l'ouvrage et trace fiévreusement la page semée de beautés et de faiblesses qui devait être le chant du cygne. — Si vous voulez connaître Cherubini, regardez le portrait très ressemblant et très beau qu'en fit Ingres ; peut-être le talent du modèle n'était-il pas sans analogie avec celui du peintre ; Chérubini, théâtral plutôt que dramatique, musicien plutôt que penseur, dessinait bien et peignait médiocrement, quoique la *Messe du Sacre* soit considérée (par des critiques qui la connaissent probablement), comme une merveille ; je ne dirais rien de Chérubini, s'il n'avait pas rencontré la beauté suprême dans sa messe de *Requiem* en *ré mineur*. Beethoven, auquel il faut toujours revenir quand on cherche la plus haute expression du sentiment et de la pensée, termina presque sa carrière par la messe en *ré majeur*, conception colossale où je remarque un *Kyrie*, un *Sanctus* et un *Benedictus* qui, pour avoir été sifflés au Conservatoire, n'en sont pas moins adorables. Schubert, épris de la légende, amoureux de la campagne, n'était pas au niveau de l'idée qu'éveille le sacrifice de la messe ; il réussit mal dans le genre sacré. Berlioz s'appliqua, comme Beethoven, à briser le cadre où la parole voudrait tenir la musique captive. Le *Kyrie* de sa grande messe des morts est plein de regrets et de larmes ; le *Tuba mirum* accom-

pagné par quatre masses d'instruments à vent placés aux quatre points cardinaux et, par un orchestre énorme, terrifie l'auditeur épouvanté. Listz enfin, indépendamment d'une messe en *mi mineur* dans laquelle l'enharmonie joue un rôle important, a composé pour son pays, la Hongrie, une messe gravée aux frais de l'Autriche (c'est ainsi que les monuments musicaux se publient ; il leur faut l'appui d'un gouvernement ou le produit d'une souscription) ; messe dont le succès fut considérable au bord de Danube, mais qui vint aux rives de la Seine se heurter contre une opposition systématique. Les facéties ont souvent le pas sur les productions des vrais artistes ; la caricature se pose audacieusement entre le beau et l'observateur, de sorte que je suis toujours tenté, en apercevant sa pitoyable grimace, de lui répéter ce que Diogène disait à l'orgueilleux batailleur Alexandre, qui se croyait un grand homme parce qu'il avait éventré la Perse : « Ote-toi de devant mon soleil !... »

XXV

ALLOCUTION A DIVERS ORPHÉONS

AUX ENFANTS DE LUTÈCE

I

Messieurs, je porte un toast aux seuls maîtres que j'aime :
A la Science, à l'Art. Notre gloire suprême
Est de les bien comprendre et de les bien servir.
La science, ce mont que l'homme doit gravir,
Mont superbe, éternel, infranchissable cime
Dont nul n'apercevra jamais le pic sublime;
La science qui croît chaque jour sous nos yeux,
Qui compte par milliers les soleils dans les cieux,
Qui fait incessamment notre sphère plus belle,
Qui, rétive à tout joug, à toute erreur rebelle,
Combat pour le progrès et pour la liberté
Dans l'ombre colossale où gît l'humanité ;
— L'art, ce divin charmeur, cet ennemi du doute,
Dont l'aile, par l'azur, plane, cherchant la route
Sans bornes qui conduit les âmes au Seigneur,
L'art, moins ivre de joie, hélas ! que de douleur,
Chantant le ciel profond, le ruisseau qui s'irise,
L'amour, coupe céleste où tout être se grise,
L'amitié dont la main nous soutient, nous unit,
L'hirondelle debout sur le bord de son nid,
Les bois silencieux, les océans superbes,
Les faneurs étendus à midi près des gerbes,
La mort qui nous attend et nous rassemble tous
Pour nous régénérer, vieux spectre étrange et doux
Dont on ne comprend pas la mission sacrée,
L'aube blanche, pensive et l'aurore dorée

Qui franchit la montagne et plonge dans les champs
Pour aller caresser l'arbre aux rameaux penchants ;
Oui, la science grave, oui, l'art sincère, intime,
Sont les maîtres vaillants et nobles que j'estime.

Messieurs, je ne vois rien au-dessus d'un Képler,
D'un Cuvier, d'un Byron, d'un Rubens, d'un Euler ;
J'admire Copernic, j'acclame Michel-Ange,
Beethoven me transporte. O divine phalange,
O pionniers merveilleux, dompteurs des mers, des vents,
Verbes du genre humain, fiers artistes, savants
Qui nous ennoblissez, ô précepteurs du globe :
Platon, Fox, Rabelais, toi, grand Christ dont la robe
Est pleine des esprits que tu portes à Dieu,
Penseurs qui souffrez tant dans ce rude milieu,
Je bois à la lumière, au bonheur, à la vie,
Au triomphe du vrai qui jamais ne dévie
Du long chemin étroit où marche le devoir ;
Je bois à la beauté sans tache, à son pouvoir,
A la source du monde et de l'intelligence,
Au génie immortel acceptant la créance
Que Dieu lui confia pour notre instruction,
Je bois aux droits de tous à la perfection !

II

Mais je veux surtout boire à tes succès, musique,
Dont la voix fraternelle, amoureuse, héroïque,
Sainte ou naïve, gaie ou touchante, ravit
L'enfant dans son berceau, le vieillard qui survit
A ses déceptions, à ses maux, à ses luttes.
Muse, tu réjouis les palais et les huttes ;
Tu mets dans le gosier de l'oiseau des chansons,
Et tandis que, volant de buissons en buissons,
Il chante ses amours à la nature en fête,
Tu soutiens de tes sons les psaumes du prophète,
Tu vibres dans les flots du torrent écumeux,
Tu racontes les faits et les guerriers fameux,
Tu guides les soldats au fort de la mêlée
Au moment où la guerre ardente, échevelée,
Comme un vautour tournoie et frémit dans les airs ;
Tu dis les ouragans, les cités, les déserts,

L'homme et ses passions, la femme et ses tendresses,
La foi des nobles cœurs et les pures ivresses,
Tu montres le visible et l'invisible aussi,
Tu montes du réel à l'idéal. Ainsi
Tu fais vibrer en chœur les cordes de la lyre,
De cette lyre chaste en son viril délire,
Qui n'a rien de mesquin, de faux ni de charnel
Et dont l'hymne joyeux retourne à l'Eternel.

III

Oh ! combien la musique est peu connue encore !
Quoique trois siècles aient passé sur son aurore
On ne la comprend pas. Des poètes hargneux,
Qui la jalousent fort, la critiquent entre eux.
Selon eux elle n'est qu'un bruit futile et vague.
Parfois, heureusement le poète divague.
Mais passons. Le bourgeois la prise-t-il beaucoup ?
Si la Muse s'élève il s'endort tout à coup.
En revanche il se plaît à fréquenter les salles
Où, sur des mots hideux recueillis dans les halles,
Des chants, accompagnés de gestes libertins
S'accouplent à des vers écrits pour des catins.
Un art nauséabond a corrompu l'Europe,
Et, sans être un pédant ni même un misanthrope,
Je dis qu'il ne faut plus à cette heure courir
A des plaisirs honteux dont nous pourrions mourir,
Qu'il faut craindre la Muse effrontée et lascive
Qui fait enfin rougir la France progressive
Et qui bientôt, confuse et bafouée, ira
Se perdre dans la nuit qui la soufflettera !

IV

A cet abaissement il existe un remède :
C'est d'aimer son pays, de lui venir en aide
Et de ne plus souffrir qu'il retombe jamais
Dans la boue infectant la base des sommets.
Dévouons-nous ensemble à cette illustre tâche
Et poursuivons-la tous sans trève, sans relâche ;
Peintres, musiciens, poètes, orateurs,
Dirigeons le public du côté des hauteurs,
Et toi, musique, toi, de l'un à l'autre pôle

Marche, cours, vole, lutte, et joue aussi ton rôle
Dans l'immense réveil radieux, respecté,
D'où naîtront l'union et la fraternité.
Depuis longtemps, Messieurs, on a dit que la France,
Pour l'art des sons, ne peut entrer en concurrence
— Surtout au point de vue où je me place ici :
Le chant choral — avec l'Allemagne ; ceci,
Jadis vrai, ne l'est plus peut-être ; chaque année
Voit croître nos progrès ; l'Allemagne prônée
Sent que son spectre d'or peut lui glisser des mains.
Nous la suivons de près dans les nobles chemins
Où l'Allemand nous a précédés ; Son Altesse
Le Rhin nous envierait les *Enfants de Lutèce.*
Lille comme Paris poursuit avec honneur
La lutte pacifique où l'art, jeune glaneur,
Ramasse des lauriers et gagne des batailles ;
Les couronnes partout se joignent aux médailles,
Et les bannières vont flotter au sud, au nord,
A l'ouest, à l'orient. Nul trouble. Nul discord.
Les rivaux sont amis ; ils s'estiment, ils s'aiment ;
Ils combattent, après ils s'embrassent, ils sèment
Le bon grain, et la foule attentive à leur voix
Ecoute les chanteurs et redit leurs exploits.
Elle emporte en son âme une plus grande idée
De la puissance humaine, elle se sent guidée
Vers des plaisirs nouveaux qui relèvent l'esprit ;
Le riche s'humanise et le pauvre sourit ;
Le brave paysan, l'ouvrier du village,
Les nobles, les bourgeois, les hommes de tout âge,
Quittant leurs airs chagrins, terribles ou railleurs,
Se trouvent plus heureux, moins sceptiques, meilleurs !
Et maintenant louons les travaux de ces maîtres :
Le vieux Wilhem, Galin, Chevé ; gloire aux ancêtres
Qui, vous ouvrant la voie où vous avez passé,
— Le front toujours fiévreux, le sein parfois blessé, —
Poursuivant jusqu'au jour de la mort ténébreuse,
Leur travail surhumain, leur tâche généreuse,
Nous laissèrent leur œuvre et guidèrent nos pas !
Qui sait si, du pays d'où l'on ne revient pas,
Leurs mânes inquiets ne veillent pas encore
Sur tous ces orphéons dont la France s'honore ?
Mais pour les seconder, ces passants immortels,

Tuez le mauvais goût, ne dressez des autels
Qu'aux chefs-d'œuvres anciens ou récents dont le style
Agrandit la pensée et n'est point inutile
A ceux qui veulent vivre et mourir sans avoir
Rien à se reprocher, se pliant au devoir.

VI

Messieurs, si vous songez à sauver la patrie
Encore palpitante, anxieuse, meurtrie ;
Si, la régénérant par vos chants les plus beaux,
Vous faites tressaillir d'aise dans leurs tombeaux
Les artistes divins qui la rêvèrent forte ;
Alors, tout frémissants du souffle qui vous porte,
Vous saurez ramener par un coup d'aile sûr
Les générations vers les gouffres d'azur.
Cela vous le pouvez ; vous le voudrez sans doute
Et l'on vous verra mettre un matin en déroute
La muse aux fruits amers dont je parlais tantôt.
Pour la contraindre à fuir vous saurez viser haut.
Oui, vous êtes de ceux qui feront des miracles,
Oui, vous réagirez contre de vils spectacles,
Qui nous abrutiraient et nous rendraient méchants,
Et vous rajeunirez la France par vos chants !

Paris, 1873.

AUX ENFANTS DE PARIS

La vieille Europe souffre ; un malaise profond la tourmente. L'esprit nouveau et l'esprit ancien s'y livrent un combat terrible. Nul ne lit clairement dans le présent, ce livre ouvert sous nos yeux ; nul ne devine ce que sera l'inconnu : l'avenir. Demain nous initiera-t-il à la vie ? demain nous apportera-t-il la mort ? Qui le sait ? Personne. Le trouble, l'hésitation sont partout : dans les idées, dans les institutions, dans les mœurs,

dans la conscience. Mille chemins se croisent autour de nous ; lequel faut-il prendre ? Quel est celui qui nous conduira au but ? Au bout de quelle voie l'homme trouvera-t-il enfin son libre et plein épanouissement ? Les négations et les affirmations, les vices et la vertu, les intérêts de quelques-uns et l'intérêt général sont en guerre ; qui remportera la victoire dans cette mêlée suprême ? Je l'ignore. Mais ce que je sais, c'est que, livrés comme nous le sommes aux agissements de l'ambition, de la violence et du mensonge, aux événements déplorables, aux intrigues, aux courants contraires dont le monde a tant à souffrir, il nous reste trois points d'appui : Dieu, l'art et la science. Dieu nous attire à lui par des moyens qui lui sont propres, l'art nous rapproche de l'idéal, la science nous explique l'univers.

Puisqu'aucune puissance humaine ne peut nous ravir Celui sans qui rien ne serait, ni ces deux éléments de vie : l'art, la science ; puisqu'ils dominent, quoi qu'on fasse, les destinées de l'humanité ; puisqu'ils ont été, qu'ils sont et qu'ils seront éternellement nos guides, puisqu'ils demeurent les impérissables moteurs de la pensée, contemplons sans effroi, mais aussi sans indifférence, l'état actuel des choses, traversons sans trop d'inquiétude la crise momentanée où la société semble devoir périr et rappelons-nous que, chacun dans notre sphère, si modeste soit-elle, nous avons des moyens d'action dont nous devons faire usage pour l'amélioration du sort des masses. C'est notre droit, c'est notre devoir. Détournons-nous donc de la haine qui hante certaines régions, tournons-nous vers l'amour, unissons nos forces dans un même élan, marchons, la main dans la main, à la conquête de la civilisation ; combattons légalement, loyalement, en faveur du vrai, aidons l'harmonie à régner, multiplions les nobles mouvements si familiers au large cœur de la France et bientôt nous forcerons le mal à la retraite et nous verrons poindre une radieuse aurore

à l'horizon, à l'heure où nos fronts fatigués se pencheront déjà vers la tombe.

Je l'ai dit autrefois ailleurs, et je le répète ici avec joie, les sociétés orphéoniques — ma conviction à cet égard est inébranlable — peuvent faire un grand bien à notre pays dont elles développeront encore les instincts fiers et généreux. Les chants grandioses remuent les âmes jusque dans leurs plus intimes profondeurs ; ils les élèvent, ils les obligent à se dilater dans l'infini, loin des misères terrestres, ils leur rappellent les malheurs et les aspirations de la patrie mutilée, ils resserrent les liens sacrés et bénis qui les unissent, ils invitent les nations à la concorde, ils travaillent à la paix universelle, à la justice ; ils jettent des clartés subites dans les intelligences, ils emplissent les poitrines d'un souffle magnanime et laissent des traces ineffaçables dans la mémoire.

Il y a quelques années à peine, l'Allemagne nous laissait loin derrière elle, au double point de vue de la composition musicale et du chant choral. A présent, ce n'est plus cela. Nos compositeurs sont en train de disputer à notre voisine le sceptre qu'elle avait peut-être la prétention de garder indéfiniment pour elle, tandis que nos orphéonistes se mettent en mesure de jouter avec les plus fameuses sociétés allemandes et belges. Ce résultat, nous le devons en partie à d'habiles directeurs qui ont le courage de marcher dans l'étroit sentier du beau, de s'y maintenir et de s'y faire suivre. Honneur à ces hommes dévoués, à ces travailleurs intelligents, à ces chercheurs infatigables, à ces amis des hautes cimes, qui rêvent pour notre art un glorieux avenir !

Honneur à vous, orphéons, qui, fidèlement soumis à vos chefs, savez les comprendre et les seconder. Continuez vos études, prouvez aux peuples étrangers que la France ne reste indifférente à aucun des progrès qui s'accomplissent dans le monde et que le drapeau trico-

lore abrite sous ses plis, outre des guerriers qui meurent pour le défendre, des soldats de la pensée. Ces paisibles soldats, d'ailleurs, savent, au besoin, quitter le cahier de musique pour le fusil et courir sus à l'ennemi en chantant :

Aux armes, citoyens

DU ROLE DES ORPHÉONS

Paris a deux aspects bien différents. Lorsque je regarde ses palais, ses boulevards, ses places, ses jardins, ses quais, ses promenades, ses théâtres, ses hôpitaux, ses églises; que je parcours ses musées, ses bibliothèques; que je constate sa supériorité dans les sciences, dans les lettres, dans les arts; que je me rappelle le nom des grands hommes qu'il a produits ou mis en évidence; que je récapitule ses œuvres si considérables et si belles; que j'énumère ses efforts pour conquérir les droits qu'il faut acheter par de si douloureux sacrifices; quand je me souviens de ces formidables poussées vers la lumière et le progrès; quand, ouvrant l'histoire, j'assiste à ses luttes, à ses triomphes, à ses revers; quand je le vois démasquer le mensonge, attaquer et détruire les abus, chercher ardemment la vérité, déclarer les hommes égaux et la pensée libre, alors je trouve Paris sublime : j'en suis fier, je l'admire, je l'applaudis, je l'aime; je me rends compte de la vénération qu'il inspire, je comprends ce fait : la course au clocher du monde entier vers la capitale splendide, généreuse, hospitalière, qui l'accueille, le transforme sans qu'il s'en doute, et lui donne, avec la réputation, la gloire et la fortune.

Mais, à côté de ce Paris magnifique, grandiose, sé-

vère, plein de savoir, d'aspirations et de courage, capable de tous les dévouements, prompt au pardon, susceptible d'abnégation, à côté de ce Paris qui a vu briller dans l'azur, entre lui et le ciel, ces sept lettres magnifiques : Justice, il est un autre Paris, amoureux du scandale, fangeux au moral comme au physique. Celui-là tourne le dos à la vertu, il dégringole des hauteurs et roule jusque dans les bas-fonds où les vices tourbillonnent en chœur sur un air qui accompagne leur danse macabre. — Les vices ne ressemblent-ils pas à la mort? — Ce Paris-là s'émoustille, glapit, s'enivre, marche dans la corruption, saute à pieds joints sur le beau, sur le bien, sur le vrai, trépigne sur tout ce qui tente de s'élever, bave sur toutes les gloires, calomnie toutes les grandeurs, salit toutes les noblesses et jette de la boue à tout ce qui pense. La laideur lui plaît. Il contemple avec orgueil son demi-monde, son quart de monde, son monde infinitésimal, son monde de rien grouillant dans les ténèbres ; il a ses beautés à lui étalant leur chair nue et leur sourire hideux aux lueurs du gaz, sur ces mêmes trottoirs où se presse l'Europe ; il a ses courtisanes de bas et de haut étage, infâme, triste et malheureuse pâture de l'hôpital ; il a ses chansons obscènes, ses délires immondes, il souille sans façon ses lèvres de productions infectes, il court les bals où le chahut gesticule ignoblement et roule ivre-mort au coin d'une borne. Dans ses bons moments, il se hausse jusqu'à l'opérette et il se paie *Orphée aux Enfers*, la *Grande Duchesse* ou quelque autre élucubration du même genre.

La musique sert de prétexte à ces spectacles malsains, la foule s'y rue, le vieillard s'y hébète, l'enfant s'y déprave et la jeune fille — car on y conduit des jeunes filles — y contractent une maladie terrible : la démoralisation.

Laissez-moi vous le dire, les œuvres dégradantes dont je parle, d'autres encore que je ne veux pas nom-

mer, sont pour beaucoup dans l'état actuel de la société. Les mélodies canailles ou voluptueuses ont une action déplorable sur l'organisme ; elles éteignent une à une les lueurs intellectuelles pour livrer l'homme aux sens, autrement dit aux bêtes. Or, l'art ne doit pas anéantir l'homme ou, ce qui est pis, l'avilir ; il doit, au contraire, étendre l'existence du côté de l'infini, améliorer l'humanité et lui ouvrir les portes de l'idéal. Tel est son rôle, tel est son but.

Quelques jeunes compositeurs français paraissent comprendre, aujourd'hui, que la musique n'est pas faite exclusivement pour amuser le public et que son action peut devenir essentiellement civilisatrice. Ces vaillants artistes exerceront une influence considérable sur la foule, n'en doutez pas. Aussi leur crié-je : Courage ! courage ! avancez, élevez-vous à la contemplation de l'immortelle beauté, arrachez-lui ses secrets divins et traduisez-les dans notre langue immatérielle, splendide, mais si peu comprise encore.

Dans un certain ordre d'idées, les orphéons, devenus fort nombreux en France depuis quelques années, rendront des services inappréciables à la bonne cause, dès que les orphéonistes et leurs directeurs acquerront la conviction que de sérieux devoirs leur incombent, que l'art est une foi et que les chanteurs dont se composent les deux ou trois mille Sociétés chorales que nous possédons actuellement deviendront, aussitôt qu'ils en auront la ferme volonté, les prêtres, les propagateurs de cette foi nouvelle. Oui, ce qui *reliera* infailliblement tôt ou tard les hommes entre eux, c'est cette religion universelle : l'art ; c'est cette autre religion universelle : la science. Il appartient aux sociétés chorales de prêcher la première, de la répandre, d'en faire l'étendard de la vraie fraternité, le promoteur de plus en plus puissant d'une union solide et durable. On a tant de choses à chanter ! le berceau et la tombe, le vagissement et le

râle, l'enfance naïve, l'adolescence qui pressent une existence nouvelle, les fraîches et pures amours de la vingtième année, les courageuses et utiles ambitions de l'âge mûr, les génies que la Providence place sur notre route, comme autant de phares qui nous avertissent des écueils et du rivage, la vieillesse si féconde lorsqu'elle est virile, instruite, sage ; les espérances de la vie et de la mort ; la famille, la patrie, l'humanité ; puis la nature avec ses merveilles : la terre pleine de soleil, les monts couverts de forêts, le pampre où se suspend la grappe, les fleurs qui nous disent, en nous envoyant leurs parfums : « Nous sommes là ; arrêtez-vous, passants ; poète, arrête-toi, regarde-nous, et si ce n'est pas assez, emporte-nous sur ton cœur » ; puis encore les torrents, les cascades, les lacs tranquilles, les fleuves majestueux qui roulent des îles à la surface de leurs eaux, la mer aux vagues caressantes ou sauvages, les animaux domestiques, ces amis désintéressés dont nous faisons nos auxiliaires, les animaux féroces dont le rugissement et l'allure ont leur poésie ; le serpent qui rampe, le lion qui bondit, l'insecte qui bourdonne, l'aigle qui plane. Est-ce tout ? Non pas. Le vent se plaint, il ébranle la maison, il secoue les arbres ; furieux, il roule à travers la campagne les branches brisées et couche sur la terre le chêne orgueilleux où chantaient les passereaux ; le sable du désert se soulève et s'abat sur la caravane ; la lave bouillonne, sort du cratère et roule en ruisseaux incandescents ; l'inondation envahit la plaine, couvre les buissons, les chaumes et transforme la contrée en océan ; le ciel ouvre ses larges perspectives ; les étoiles roulent dans l'espace autour d'un centre inconnu et jettent à l'observateur ébloui ce mot : Infini !

Enfin, ne sentons-nous pas vivre autour de nous le monde des esprits ? et la lumière qui contient tous les germes, on le sait positivement à cette heure, ne contient-elle pas aussi les âmes ?

Détournons-nous donc de ceux qui obligent la Muse à salir dans la fange le bout de ses ailes et unissons-nous, compositeurs et interprètes, pour réagir vigoureusement contre des tendances que la délicatesse réprouve.

Essayons de changer le cours des idées, de leur donner une meilleure direction. Si nous y parvenons, la société tout entière prendra vite une autre physionomie. Comprenant sa mission, elle renoncera bientôt aux plaisirs bas, elle savourera les émotions sévères et profondes qui ne laissent après elles que la satisfaction de les avoir goûtées, elle verra s'épanouir sur ses traits embellis l'expression de sentiments vraiment humains; elle fraternisera très sincèrement avec l'univers, elle se sentira plus près du Créateur, et qui sait? elle communiquera peut-être un jour avec les chères créatures qui, invisibles, veillent autour d'elle et dont elle ignore la présence!

Alors Paris aura perdu un de ses aspects; il n'y aura plus que le Paris de la vertu, du travail, de la gloire, du bonheur. L'autre aura disparu. A l'œuvre donc, à l'œuvre! Nous avons deux tâches à accomplir: détruire le mal, fonder le bien.

Et maintenant si mes paroles vous paraissent sages, si mes conseils vous semblent bons, si vous entrez bravement dans la voie où je voudrais pousser l'esprit national, les habiles riront, n'en doutez pas. Ils vous appelleront rêveurs, utopistes, puritains, charlatans, hypocrites, pédants; ils vous lanceront, comme autant de projectiles, ces beaux noms à la face; ils vous dénigreront de mille manières, essayant de vous tourner en ridicule. Qu'importe? Poursuivez votre chemin, et s'ils osent vous offrir le combat, ce qui n'est guère dans leurs us et coutumes, demeurez fermes sur le champ de bataille et vous vaincrez.

A l'époque de trouble où nous vivons, les mots ne disent plus ce qu'ils disaient naguère. Les habiles dont

je signalais à l'instant l'attitude en ont changé la signification. Sériosité signifie ennui, morale signifie pédanterie, loyauté veut dire sottise, honneur signifie imbécillité. En revanche, l'adresse qui frise la police correctionnelle, l'intérêt, la friponnerie, le vol accompli dans des conditions honorables, le dérèglement des mœurs, l'assassinat même semblent des vertus, si tout cela est pratiqué par un personnage illustre. Aujourd'hui comme autrefois, on enverrait la ciguë à Socrate et on mettrait Jésus en croix!

Réagir! réagir, là est le salut; travaillez donc pour combattre et combattez pour vaincre.

A LA SOCIÉTE CHORALE DES ENFANTS DE LUTÈCE

L'art monumental soutient une lutte terrible. Il n'a plus que de rares adeptes. Partout la forme domine l'idée ou l'exclut, partout la pensée s'efface. Voyez! la versification se substitue à la poésie, l'ornementation à l'architecture; la peinture tourne à la photographie, la sculpture se rapetisse, la musique s'amoindrit. C'est un déclin général. On oublie l'ensemble, on s'appesantit sur les détails. Le main est habile, le cerveau manque de profondeur. Quel vide autour de l'art grandiose dont le souffle puissant ne saurait effleurer les fronts prosternés devant le veau d'or, ni les cœurs rétrécis par les passions mesquines.

A quoi tient une pareille situation? Il est plus facile de poser cette question que de l'élucider. Je vais cependant tâcher d'y répondre.

Notre époque est essentiellement transitoire. De là un malaise singulier, une inquiétude persistante, un état douloureux entretenu par ce personnage mysté-

rieux : l'inconnu. De quoi sera fait demain? Nul ne le sait. Hier nous laisse froid ou dédaigneux, aujourd'hui nous trouve incrédules. La France hésite entre l'Évangile chrétien et l'évangile révolutionnaire, entre le monde au cercueil et le monde au berceau, entre un couchant et une aurore. Les vieilles croyances affaiblies s'éteignent, les nouvelles croyances à peine formulées inspirent de la défiance, un double scepticisme livre les hommes, irrésolus et désarmés, aux intérêts particuliers, aux jouissances matérielles; l'intérêt général, les jouissances supérieures ne comptent plus, et les artistes, ceux du moins qui ne s'éclairent pas de l'esprit nouveau, au lieu de rêver de grandes œuvres, rêvent des œuvres lucratives. Ils se font industriels et commerçants. Sans principes, sans convictions, ils sacrifient l'art au bien-être, ils ne voient rien au-dessus d'une existence aisée, luxueuse. La gloire accompagnée de la misère probable, ils la repoussent; la fortune acquise au prix de l'intrigue et des concessions, ils l'acceptent. Il s'en suit qu'ils changent l'église en boudoir, le palais en maison dorée, la statue en statuette, la musique en musiquette, la poésie en vers plus ou moins sonores, la peinture en trompe-l'œil. Adieu les cathédrales, les édifices, les tableaux splendides, les drames émouvants, les vigoureux coups d'ailes du lyrisme. Adieu les Homère, les Michel-Ange, les Phidias, les Bach, tous les vaillants défricheurs de l'idéal. Quoi! l'art a-t-il tout dit? ne peut-il plus que décroître, mourir? l'âme humaine s'arrêtera-t-elle sur la route de l'infini? Non. Les misérables querelles des partis ne sauraient amener un si fatal résultat et si la pensée sommeille quelquefois elle se réveille toujours. D'ailleurs sommeille-t-elle en effet lorsqu'elle se tait? On la croit endormie, elle veille, on la croit inactive, elle travaille; on la croit perdue, elle est sauvée; on la croit expirante, et voilà qu'elle se dresse rayonnante et sublime. « Par mon ordre, on l'a

couverte de fers et jetée au cachot, dit la tyrannie ; je suis tranquille. » Insensée ! lève donc la tête : elle plane là-haut dans la lumière.

On n'étouffe pas la pensée ; on ne l'empêche ni de naître, ni de grandir, ni de marcher ; les baillons, elle les brise ; les barrières, elle les renverse ; les obstacles, elle les surmonte ; le but elle l'atteint.

Quand le véritable esprit de la Révolution aura pénétré partout, quand on ne le combattra plus, quand la foi en lui sera complète, l'art grandiose verra grossir le nombre de ses prophètes et enfantera de nouveaux chefs-d'œuvre. Ce n'est pas qu'il n'ait rien produit de nos jours. L'Allemagne a Beethoven, la France a Victor Hugo. Tous les deux sont les fils de cet esprit sublime de 89.

Entendons-nous bien, l'art dont je parle ne s'adresse pas à certaines classes privilégiées auxquelles d'ailleurs il ne conviendrait nullement ; il s'adressera à l'humanité toute entière ; il sera le foyer où elle viendra réchauffer son cœur endolori ; la source où les nations s'abreuveront ; la lumière vers laquelle accourront les peuples devenus frères ; il sera la consécration des idées engendrées par la France pour le bonheur des races futures ; il concourra à la création de ce paradis terrestre qui est encore à naître et qui naîtra quand la vérité gouvernera le monde.

Travaillons donc tous ensemble à l'éclosion de l'avenir ; pressons la marche du temps en accomplissant de bonnes et nobles choses ; avançons bravement dans la voie ouverte devant nous ; comme Jésus, montons sur la montagne, renions les pharisiens, chassons les vendeurs du temple ; puis allumons nos flambeaux aux flammes éternelles du vrai et projetons-en les clartés sur les masses profondes, sur les foules compactes, avides et deshéritées, qui demandent à vivre de cette vie intellectuelle et morale dont les joies élevées et pures sont inexprimables.

Gloire au grand art, gloire à ceux qui le propagent.

AUX ENFANTS DE SAINT-DENIS

Nul de nous n'a oublié l'heure exécrée où un peuple voisin envahissait nos frontières, où le canon Krupp roulait sourdement sur notre sol. Nul de nous n'a oublié la présence de l'ennemi formidable — formidable par le nombre — qui ravageait nos champs, incendiait nos fermes, ensanglantait nos routes et, vainqueur, essayait de ruiner la France, n'ayant pu la détruire.

Lorsque ces événements terribles eurent courbé nos têtes, un cri sortit de toutes les bouches et ce cri fut : régénération. Chacun sentit sur sa joue encore chaude la trace du soufflet allemand, les cœurs grondaient dans les poitrines — découragés ? non ! mais frémissants — et les vaincus emportaient en eux cette pensée : la revanche.

On comprit alors que l'impéritie, la corruption, le plaisir sans frein, la dépravation des mœurs ne produisent rien de bon. On vit clairement que ces éléments de destruction vont vite en besogne. On s'aperçut qu'une nation ne doit pas s'abandonner à elle-même, qu'elle ne doit mettre son honneur sous la garde de personne et que quand elle abdique, elle est bien près de l'abîme.

Après sa défaite, la France s'avoua ses fautes ; elle reconnut que, pour reconquérir son rang, pour redevenir l'avant-garde des nations, il lui fallait retourner aux sommets d'où elle était descendue ; elle confessa son impuissance relative. Meurtrie, faible, agonisante, elle ne tarda pourtant pas à relever son beau front ; elle se contempla dans son abaissement, se recueillit dans son deuil, et, assise sur des décombres, elle répandit une larme, larme de sang et de rage, larme

féconde, larme sublime; puis, se redressant fièrement, elle regarda le ciel et songea à l'avenir.

Par malheur, le magnifique mouvement qui se produisit à la suite de nos désastres perdit rapidement de son unanimité. Il semble à quelques-uns que l'orage est passé, qui gronde au loin. La plèbe artistique tente de regagner le terrain perdu; les exploiteurs des pires instincts de la foule essayent de nouveau leur détestable influence sur elle. Le luxe égoïste et paresseux s'étale, le vice ne se souvient plus de nos maux, l'opérette remonte sur les planches qu'elle avait à peine quittées et traîne sur plusieurs de nos théâtres ses jambes avinées et sa face grotesque. Elle ose reparaître, elle s'ingénie à réclamer par mille moyens l'attention que, Dieu merci! la majorité du public commence à lui refuser. Quelques penseurs s'opposent à cette réaction ; dévoués aux intérêts de l'art, qui sont aussi ceux des masses, ils se liguent avec énergie, sinon avec autorité, contre les empiètements de nos Bobêches modernes.

Les honnêtes gens s'éloignent des lieux malsains où ceux qui ont des goûts dévergondés se portent si volontiers. Avant peu, je l'espère, on désertera les tréteaux d'où l'idée, la raison, le sens commun, la noblesse des sentiments, la morale, tout ce qu'on admire, estime et révère est banni, pour courir aux fêtes de l'intelligence, pour retrouver ces élans du cœur qui font les grands hommes, les grands citoyens, les grands peuples.

A qui devra-t-on plus particulièrement la disparition de ces orgies dites dramatiques qui énervent, abrutissent et désorganisent les nations comme les individus? On la devra surtout aux orphéons, à ceux du moins qui comprendront ce dont la France a besoin. On la devra à ces milliers de chanteurs qui portent dans les villes, dans les hameaux, aux champs, de

bonnes et belles pensées, de belle et bonne musique. La régénération de notre société devra beaucoup aux poètes, aux musiciens d'un certain ordre; elle devra beaucoup aussi aux directeurs qui, comme M. Delhaye, savent comprendre le beau, le faire interpréter. Efforçons-nous donc, littérateurs, compositeurs, chanteurs, de rappeler à nos compatriotes que l'art est l'initiateur par excellence; rappelons-leur par de superbes vers, par de splendides mélodies, que le but de la vie est la perfection et non l'abjection; essayons sur eux le charme du vrai; élevons-les au-dessus de leur niveau, quel qu'il soit; répandons sur eux le rayonnement d'en haut; remplissons leur âme d'harmonies célestes, divines; faisons-les tressaillir à ces mots : amour, patrie, travail, progrès; obligeons-les à vibrer aux chants qui donneront des ailes à ces mots respectés; chantons l'honneur, le succès dans le bien, la confiance en Dieu, la vie future, l'amélioration indéfinie de notre moi éternel; apprenons aux hommes, si souvent malheureux par leur faute, à vivre dans les régions supérieures et à rêver du ciel sur la terre.

En proclamant les Droits de l'Homme, la France éclaira l'univers d'un jour nouveau. Les nations sentirent qu'elles s'appartenaient désormais. Mais que de luttes nous avons subies, que de peine la raison, la sagesse, l'abnégation, le dévouement n'auront-ils pas encore pour extraire de son enveloppe ce diamant : le vrai, pour faire pénétrer la vertu dans tous les intérieurs, pour tirer de son puits la Vérité un peu confuse d'être toute nue, mais surtout très honteuse de l'accueil qu'elle reçoit parmi les hommes! La vérité! mais elle est chassée de partout, et il faudra l'introduire partout, car elle seule dissipe les ténèbres. Lourde tâche. Eh bien! la France, c'est ma conviction, l'accomplira.

Aujourd'hui Metz et Strasbourg gémissent sous la domination étrangère; l'Alsace et la Lorraine nous font

signe et nous disent : « Souvenez-vous ! » — Demain, par une voie quelconque, nous rentrerons en possession de nos frontières naturelles, et alors la France, laissant à jamais tomber le glaive, redeviendra l'initiatrice aimée et triomphante. Forte, elle demandera le désarmement; humaine, elle voudra la paix. L'œil étincelant, la poitrine haletante, le front rayonnant, elle criera : Aimez-vous, aimez-vous! puis frappant du pied le sol, elle en fera sortir l'immense olivier qui doit ombrager l'Humanité de ses rameaux.

Certes, nous n'avons qu'un rôle dans ce drame dont le dénouement sera, n'en doutons pas, le bonheur des générations futures. Mais ce rôle est assez grand pour satisfaire les plus ambitieux. Remplissons-le donc. Travaillons à notre propre ascension, à notre transfiguration, si je puis dire. En avant ! en avant du côté du droit, du devoir, de la lumière ! En avant du côté de Dieu !

AUX ENFANTS DE LUTÈCE

Les chiffres ne sont pas des êtres aussi inoffensifs qu'on pourrait le croire.

Les chiffres forment les dates, et les dates sont d'une indiscrétion révoltante.

Exemples :

Si vous apercevez sur une feuille de papier quelconque, voire sur votre livre de dépenses le chiffre 400, aussitôt vous vous rappelez qu'en l'an 400 avant notre ère le bon Socrate fut condamné par les conservateurs de son temps à boire la ciguë, breuvage désagréable qui le mit promptement à même de savoir s'il avait eu tort ou raison de proclamer l'immortalité de l'âme. Un après-

midi, vers trois heures, vous sortez de chez vous sans songer à mal, et tout à coup avisant le N° 33, vous pensez au crucifiement du Nazaréen, du doux prophète, du perturbateur Jésus-Christ. 64, 95, 106, 199, 235, 250, 258, 275, 303, chiffres en face desquels vous pouvez vous trouver chaque jour, rien qu'en parcourant la rue Saint-Honoré, vous rappellent immédiatement les persécutions exercées contre les chrétiens sous les Néron, les Domitien, les Trajan, les Marc-Aurèle, les Septime-Sévère, les Dèce, les Valérius, les Aurélien, les Dioclétien. Vous vous sentez pleins d'admiration pour un Charlemagne, pour un Saint-Louis, pour un Louis XIV.

Qu'un mémoire auquel vous ne pensiez plus vous arrive et vous invite à payer des sommes assez rondes : 1572 francs d'un côté, 1685 francs de l'autre, et ces sommes, qui sont aussi des dates célèbres, viennent en un instant bouleverser vos plus chères convictions en vous remémorant la Saint-Barthélemy et la révocation de l'édit de Nantes. Votre fils atteint sa quatorzième année et ce diable de chiffre quatorze semble vous souffler ces abominables paroles : Prise de la Bastille. Et tressaillant au souvenir de cet acte subversif, vous vous dites à vous-même : « Je serais gentil si on pouvait deviner à quoi je pense ! on serait capable de me prendre pour un ennemi de l'ordre, pour un libéral, pour un affreux républicain, pour un radical, peut-être ! Horreur ! » Vous frémissez, vous regardez autour de vous avec inquiétude et vous vous enveloppez jusqu'au nez dans votre paletot, de peur qu'on n'interprète de travers l'expression de votre physionomie.

Enfin, les dates sont délatrices à ce point que je n'ose prononcer celle-ci : 1789, et que je me crois obligé de recourir à une circonlocution pour vous dire que depuis quatre-vingt-six ans notre pays n'est pas précisément en fête. On le tire à droite, on le tire à gauche, on ne le laisse pas respirer; si bien qu'avec beaucoup de

cœur, d'intelligence, d'esprit, avec l'amour du travail, joint aux aptitudes les plus variées, notre chère France souffre. Elle souffre parce qu'elle a vu successivement le 14 Juillet, le 21 Janvier, le 18 Brumaire, 1804, 1814, 1815, 1830, 1848... Chut !... je me tais.

Oui, les dates sont des enfants terribles ! Je n'en citerai donc plus une seule. Je n'ignore point d'ailleurs qu'il nous est interdit de parler politique et qu'il m'est défendu, au nom de la liberté, de faire la moindre allusion aux événements qui fatiguent la France depuis près d'un siècle. Gloire et revers, constitutions aussitôt lacérées qu'octroyées, changements de gouvernements, révolutions, réactions, envahissements fréquents de la patrie, il est entendu que si, par hasard, tout cela nous regardait, nous n'aurions pas le droit d'en causer ensemble.

Mais l'art, je puis du moins dire cela, l'art s'arrange peu de toutes les variations de température gouvernementale ; il serait à désirer qu'il jouît d'une certaine tranquillité relative. Cette tranquillité, je la lui souhaite énergiquement.

Lorsque je jette un coup d'œil sur le dix-neuvième siècle, lorsque je récapitule l'ensemble des efforts qui ont été faits en faveur de la musique chorale par Choron, Massinino, Wilhem, l'ami de Béranger, Chevé et tant d'autres hommes instruits et dévoués, j'admire la puissance de l'art, sa vitalité prodigieuse, sa force civilisatrice, et je contemple avec respect cette vaillante France qui, tiraillée en tous sens par des partis, par des intérêts divers, développe quand même ses énergies, vise toujours plus haut, travaille sans cesse, et, malgré ses luttes intestines, malgré les ténacités du passé et les difficultés du présent, accomplit des progrès merveilleux. Nos malheurs n'ont pas empêché les orphéons de se multiplier. Aujourd'hui, l'on en compte trois ou quatre mille. Je m'en réjouis, car il y a dans le

chant deux éléments de civilisation : la poésie, la musique. La poésie précise les idées, la musique les idéalise ; l'une porte un flambeau, l'autre est une flamme ; la parole indique aux chanteurs comme aux auditeurs leurs droits, *leurs devoirs*, leurs liens terrestres et divins ; l'harmonie ailée emporte les âmes vers l'incompréhensible infini et les fait planer un instant loin du réel ; unies, elles réconfortent, consolent et transportent les peuples ; elles les instruisent, elles les moralisent, elles les élèvent au-dessus d'eux-mêmes et les rendent capables de grandes choses, témoin, au temps jadis, la *Marseillaise* et les victoires de nos quatorze armées.

C'est avec une profonde émotion, je l'avoue, que j'apprends le succès de nos sociétés chorales en France ou à l'étranger, et je veux ajouter que ces succès si légitimement ambitionnés, obtenus si loyalement, ne me paraissent pas aussi susceptibles d'exciter nos orphéonistes à progresser que certaines raisons d'un ordre supérieur. Les satisfactions même légitimes de l'amour-propre occupent un rang secondaire, et s'il est permis de les goûter, c'est à la condition qu'elles ne nous détournent pas du but élevé que nous poursuivons. Ce but, je viens de l'indiquer et on le connaît : c'est la moralisation par l'art et par l'enthousiasme fortifiant qu'il procure. Les canons sont des agents de meurtre, les lois répressives sont des liberticides ; faites du chant choral un élément destiné à vaincre les canons et à rendre l'oppression inutile ; faites-en un instrument de lutte contre les ténèbres, un chemin vers la lumière. Chantez l'éternel progrès, chantez le grand amour universel, cette base de la société future ; chantez la famille, la patrie, l'humanité, les mondes ; chantez l'univers et son radieux moteur : Dieu. Ne vous lassez pas de travailler au constant développement des meilleurs sentiments humains ; triez les instincts ; honorez les bons, flagellez ou sifflez les mauvais ; obligez ces derniers à se cacher ;

éclairez les intelligences en interprétant de belle musique écrite sur de beaux vers. Les poètes ne nous manquent pas ; depuis Ronsard jusqu'à Hugo en passant par Malherbe, Corneille, La Fontaine, J.-B. Rousseau, André Chénier, Lamartine, Auguste Barbier, Musset, que de magnificences poétiques, que de lyrisme, que d'élans généreux exprimés dans un langage immortel !

Nous traversons une époque étrange ; tout vacille et penche ; la confusion se glisse dans les mots comme dans les esprits ; rien ne se montre hardiment au grand jour ; nous végétons dans un crépuscule où les vieilles forces se mêlent aux forces nouvelles, où les hommes ne se dessinent pas toujours avec une netteté irréprochable, où les convictions se troublent au souffle des intérêts. Cela durera-t-il longtemps ? Je l'ignore et, encore un coup, je n'ai pas à sonder ces questions redoutables ; mais il nous reste un refuge, un point d'appui, un moyen d'action, une base d'opérations, une affirmation — c'est l'art. L'art est un phare. Il est fait de clartés. Il avertit des écueils. Il ouvre la voie. Il appelle les masses à lui. Il les façonne pour l'idéal, il trempe les âmes.

Attachez-vous à lui et soyez sans cesse sur la brèche au nombre des phalanges qui veulent escalader la montagne et gagner les sommets.

Je suis sans inquiétude, parce que je vous connais.

Je suis sans inquiétude parce que des groupes orphéoniques déjà nombreux sont, ainsi que vous, amoureux de la beauté.

Je suis sans inquiétude parce que Paris, ce travailleur infatigable, ne recule jamais devant les obstacles. A-t-il une mission à remplir ? le voilà prêt. Il va. Faut-il courir à l'ennemi ? En route ! Faut-il combattre pour ses droits ? Debout ! Faut-il travailler douze heures, quinze heures, dix-huit heures par jour ? A l'œuvre !

Aussi Paris pourrait-il inscrire sur son drapeau la

fière devise lyonnaise : *Vivre en travaillant, mourir en combattant !*

Il travaille, mais il ne mourra pas, car il a la vie dure, et si parfois il sommeille, c'est qu'il répare ses forces pour de nouveaux combats, pour de nouveaux triomphes.

AUX ENFANTS DE SAINT-DENIS

L'art fut longtemps un pauvre honteux. Aux temps anciens il s'introduisait dans les palais en suppliant. Il vivait d'aumônes quand il ne mourait pas de misère. L'art flattait les grands pour en obtenir un morceau de pain. Une lyre à la main, il errait de portique en portique sous le nom d'Homère. Il ne pouvait nourrir ses apôtres. Il illustrait les princes et les rois pour une obole. Il se contentait de peu, mais ce peu il ne l'avait pas toujours. On le considérait comme une superfluité agréable. On l'accueillait, on l'applaudissait à condition qu'il flattât les maîtres du logis et qu'il encensât les aïeux. Puis, quand il avait donné place dans ses chants à des guerriers devenus immortels grâce à lui, on l'éconduisait plus ou moins poliment et le malheureux allait mendier ailleurs. Plus tard, les secours s'appelèrent des pensions. Comment l'art résista-t-il à tant d'infortune ? comment survécut-il à tant de honte ? Par quel miracle parvint-il à surmonter les obstacles qui s'opposaient à son existence ? Ah ! c'est que l'art est éternel. L'art, arbre immense dont le feuillage s'épaissit de siècle en siècle, pousse ses racines au sein de la nature, abrite l'humanité sous ses rameaux et reçoit sur sa cime majestueuse les rayonnements qui partent de ce foyer qu'on appelle Dieu. L'art touche à tout. Il pressent, il devine, il éclaire. Il raconte le passé, il

retrace le présent, il prédit l'avenir. Cet ouvreur d'horizons enchâsse les idées pour l'éternité.

La protection accordée à quelques artistes par des personnages riches et puissants fut-elle utile ou nuisible à l'art ? La question n'est peut-être pas aussi facile à résoudre qu'on pourrait le croire. L'art n'entend rien aux concessions : c'est un intransigeant. S'il se courbe, s'il fléchit, s'il s'humilie, il s'étiole et dépérit. L'atmosphère de certaines régions l'amollit, les récompenses l'enchaînent, le contact du monde l'émousse. Que lui faut-il donc ? Il lui faut l'air des montagnes, la sève des forêts, la splendeur des nuits ruisselantes d'étoiles, la vie universelle vue de haut et de loin, la communion avec l'infini ; il est l'intermédiaire entre le créateur et la création, entre la création et le créateur. Il ne doit ni se jeter aux pieds d'une caste, ni diminuer sa souveraineté par une complaisance coupable, ni se laisser mutiler par la civilisation en courant les réunions où l'attendent la miévrerie, le genre, la convention. Pour être et demeurer robuste, sain, grand, formidable, sublime, il doit rester libre, contempler tout l'homme, le dominer par une force irrésistible, l'entraîner par des élans impétueux, le rendre meilleur, le guérir en versant sur ses plaies toujours saignantes le baume de ses larmes, faire pénétrer dans les plus lointaines profondeurs des couches sociales l'amour du bien, du beau, du vrai et envoyer partout les rayonnements de ce soleil incommensurable : l'idéal.

Aujourd'hui, l'art respire un peu ; il commence à s'affranchir de ses liens ; il ne s'adresse plus uniquement à une classe, il se montre à la société toute entière, il accomplit enfin sa destinée qui est d'appeler les masses à ses fêtes pour leur offrir les agapes divines de la pensée. La musique surtout, la musique qui se fait entendre aux nations diverses répandues sur le globe sans avoir besoin d'interprète, la musique s'élance vers

les peuples qu'elle ravit par ses harmonies superbes, par ses chants impérissables, pour leur dire : Aimez-vous ! Ses magnifiques accents inspirent la concorde ; ils parlent de paix universelle ; ils rappellent la campagne aux citadins, la ville aux campagnards ; ils ne restent plus enfermés dans les palais où ils ne retentissent guère qu'au profit de quelques-uns ; ils vont s'abattre doucement au seuil de la chaumière, ils planent sur les fronts pensifs ou radieux de la foule ; ils éclatent sous les tentes dressées pour les luttes pacifiques ; des oreilles et des cœurs longtemps deshérités s'ouvrent à l'envi pour les recevoir, et la manne céleste pénètre dans les esprits charmés, dans les poitrines émues. Les orphéons, labourant le sol intellectuel et moral de la France, vont gaiement répandre dans les cités, dans les villages, aux champs, les mélodies fières, élevées, profondes, qui préparent l'âme à des destinées meilleures. On déserte le cabaret pour le tournoi ; on boit moins, on pense davantage ; l'allégresse anime les visages que le vin rougissait autrefois ; on sent mieux la solidarité qui unit tous les membres de la grande famille humaine ; l'union des sons éveille l'union des cœurs ; les mains se serrent, les physionomies s'embellissent, les hommes se sentent frères.

L'art a changé de route : les châteaux ne lui suffisent plus, il lui faut aussi les chaumes ; aristocrate-démocrate, il veut bien chanter pour les rois et pour les princes, mais il veut encore chanter pour les peuples ; il y perdra peut-être des qualités de second ordre, mais il y gagnera des qualités supérieures ; sa sève sera plus abondante, il engendrera des nations géantes, il ne cherchera plus son point d'appui parmi les puissants de la terre, il le trouvera dans sa propre force ; il ne s'agenouillera point devant tel ou tel monarque pour être pensionné ou pour avoir le droit de se manifester : c'est lui qui sera le souverain et qui règnera en compa-

gnie de sa sœur, la science. Sa liste civile ne sera jamais considérable, c'est vrai, mais il vivra dignement de l'attrait qu'il exercera sur tous ; ses ailes grandiront, grandiront encore, grandiront sans cesse ; grâce à leur envergure nul ne pourra les couper, et il parcourra son immense domaine sans qu'une voix lui dise : halte-là ! Plus de prison, plus de torture, plus de honte, plus de malheur ! Il ira librement de l'homme à Dieu, de Dieu à l'homme ; il rapprochera de plus en plus l'âme humaine de l'âme divine, et le mendiant, l'esclave, le valet d'autrefois sera le maître aimé et béni du monde.

ALLOCUTION AUX ENFANTS DE PARIS

Le monde a eu et il a encore les idées les plus étranges sur la grandeur humaine.

Selon lui un peuple qui se jette sur un autre et le dévore est un grand peuple ; un conquérant faisant tournoyer son épée au hasard de son ambition, l'enfonçant dans un lopin de terre et la ramenant à lui avec sa proie, est un grand homme.

Le bavarois Charlemagne massacrant les Saxons et les transplantant pour les empêcher de recouvrer leur indépendance était grand ; l'oligarchie vénitienne jalousant Gênes, ruinant ses voisins, instituant le Conseil des Dix, c'est-à-dire l'inquisition d'Etat, était grande ; Torquemada couvrant l'Espagne de bûchers au nom de la religion, était grand ; le flûtiste Frédéric II, espèce de vampire couronné qui commençait par boire le sang de ses futurs sujets et qui finissait par leur jouer un air de flûte pour les consoler, sans doute était grand ; le vieux roi David faisant assassiner celui dont il con-

voitait la femme, était grand ; le sage Salomon se vautrant sur son tas d'épouses et de concubines, était grand ; Louis XIV plantant des enfants partout et traitant les protestants en insectes malfaisants, était grand. Son insecticide Vicat, c'était Bossuet.

Oui, le monde érigea jadis, et il continue à ériger des arcs triomphaux à toutes les violences, à toutes les turpitudes, à tous les vices. Il n'est pas complètement guéri de cette maladie. Ceux qu'il encense sont presque toujours ceux qui lui font le plus de mal ; ceux au contraire qui lui montrent le bon chemin, l'éclairent et le poussent en avant, il les dénigre, les dédaigne, les torture, les tue. C'est une vieille habitude et tellement enracinée qu'il y retombe sans cesse.

Ne faut-il pas la misère à Firdousi, la ciguë à Socrate, le gibet à Jésus, le bûcher à Jeanne d'Arc, les fers à Christophe Colomb, l'exil à Dante ?

De temps en temps cependant la société reçoit une forte commotion. La vérité se montre, la vertu relève la tête, la justice passe soudain sur la terre, un glaive à la main, une étoile au front, l'infini brille dans la nuée, le bien se dresse de toute sa hauteur et s'impose à tous, une soufle puissant enfle les narines, gonfle les cœurs, une sève inconnue vivifie les esprits, emplit les poitrines, les cieux rayonnent un immense amour, un prodigieux cri d'allégresse sort de toutes les bouches. Qu'a donc cette foule ? Elle a entrevu cette Trinité : le beau, le bien, le vrai.

La France compte dans son histoire un de ces moments sublimes où une nation se retrouve, rentre en possession d'elle-même, se fond dans un élan généreux, tend les bras aux peuples qui l'entourent, leur dit : frères ! et rêve le bonheur universel.

Pourquoi ces moments sont-ils si courts ? Pourquoi ?

Demandez au passé.

Mais ces heures si belles et si fugitives, nous pou-

vons les multiplier, les ramener à courte échéance. Que faut-il pour cela? un peu de cœur, un peu d'intelligence, un peu de bonne volonté : il faut surtout ne pas confondre la fausse grandeur avec la vraie.

Parmentier rapportant une petite plante d'Amérique et partageant avec elle sa ration d'eau potable ne vous semble-t-il pas plus grand, dans sa noble simplicité, dans son tranquille dévouement, qu'un mangeur quelconque de chair humaine?

Beethoven, tout court, ne vaut-il pas Napoléon, même en y ajoutant : le *grand*?

Ah! la véritable grandeur consiste dans l'accomplissement du devoir, dans la sincérité du travail, dans la persistance de l'effort, dans la production d'ouvrages illuminant de leurs clartés cette route : la vie, et resserrant les liens invisibles des âmes, dans la fondation d'institutions qui permettent enfin aux générations successives, d'acquérir des connaissances variées, d'atteindre un idéal plus élevé.

Cette grandeur-là tient ses pouvoirs de la charité, elle a droit à l'admiration et aussi à l'estime des peuples.

Eh! bien, lorsque j'ai la satisfaction (trop rare à mon gré) de me trouver au milieu d'un groupe orphéonique, j'éprouve un instant de pure joie en songeant que nos sociétés chorales coopéreront à la gloire de la France, qu'elles travailleront à sa grandeur réelle, qu'elles l'aideront à gagner doucement les hauteurs d'où l'on ne descend plus et où trône la civilisation, cette reine de l'avenir. Je me figure que l'*Orphéon*, grâce à ces admirables éléments : la poésie, la musique, soulagera bien des souffrances, tarira bien des larmes, réveillera bien des souvenirs; j'imagine qu'il sèmera le bon grain dans cette argile vivante qu'on appelle la multitude, qu'il ensemencera les cerveaux et les cœurs, qu'il indiquera à la foule, en l'amusant, en l'intéres-

sant, la voie où se croisent le droit, le devoir, le sacrifice, la vraie liberté, le dévouement, le progrès, l'espoir en Dieu et la foi profonde, mais non aveugle, qui est pour tous un recours, un appui, une force.

Quand vous exprimez les sentiments contenus dans des poèmes immortels, quand vous interprétez les splendides compositions des Maîtres, ne sentez-vous pas que tout votre être s'emplit d'une énergie singulière et déborde d'enthousiasme ? ne vous sentez-vous pas meilleurs, plus enclins au bien, plus riches en aspirations ? ne sentez-vous pas se glisser et s'incarner en vous cette véritable grandeur dont je parle plus haut ? Si vraiment ! La preuve, c'est que dans ces moments-là vos physionomies se modifient et vous vous transfigurez. Si vous pouviez vous voir alors, vous comprendriez l'influence de l'art sur l'homme.

Or, puisque le beau, le bien, le vrai agissent sur vous avec cette puissance, pourquoi voudriez-vous qu'ils n'agissent pas également sur ceux qui vous entourent, qui vous écoutent ? pourquoi l'âme des masses ne s'ouvrirait-elle pas, elle aussi, aux accents de la pensée et du sentiment ? pourquoi ce bon et généreux peuple français n'emporterait-il pas dans sa mémoire, en retournant à l'atelier, à la fabrique, aux champs, un peu de cette grandeur sacrée, saine, moralisatrice, que vous aurez versée en lui ?

Si vous choisissez avec soin, avec sollicitude, les vers et les harmonies qui, parties de vos lèvres, feront le tour de la patrie, vous deviendrez les apôtres de l'idéal. Je n'exagère rien : votre rôle est considérable, il le deviendra de plus en plus.

Dans la belle saison, les orphéonistes vont jeter leurs chants aux quatre points cardinaux. Qu'ils se rappellent que l'idée germe comme le blé ; qu'ils pensent au temps de la moisson ; qu'ils chantent aux citadins, aux villageois, aux campagnards, aux pauvres

comme aux millionnaires, aux heureux comme aux misérables, cette grandeur qui édifie au lieu de détruire, qui ne s'assied pas sur des ruines, l'œil fixé sur des décombres et sur du sang, mais qui réside sur les sommets en compagnie des sciences, des arts, de la paix et de la vertu.

AIX EN SAVOIE

AU PUBLIC

En présence de ces montagnes merveilleuses, changeant d'aspect à chaque heure du jour, de ces vallons peuplés d'arbres, de fleurs, de fruits, de cette nature admirable et charmante, tantôt sévère, tantôt riante, éternellement belle, oserai-je parler d'art? L'art ne paraît-il pas petit à côté de la création ? Est-il à la hauteur de l'œuvre immense, enfantée par le Créateur, et l'artiste doit-il, dans un accès de désespoir, jeter ses pinceaux, son ciseau ou sa plume loin de lui ?

Dieu s'est-il manifesté pleinement, complètement dans son magnifique univers et le monde est-il l'expression parfaite des types contenus dans l'Etre ? Ne saurait-il retourner à Dieu, entrer de plain-pied dans l'idéal par cette voie : l'art ? Le souffle de Dieu passe sur les monts, sur les fleuves, sur les sables du désert, sur la mer, dans le ciel, ce vaste océan d'azur, où germent les soleils et les étoiles qu'il anime ; c'est vrai ; mais un souffle céleste ne passe-t-il pas aussi sur la symphonie pastorale ? Beethoven n'a-t-il pas ramené la nature à son état typique et le génie de l'homme ne va-t-il pas souvent plus haut et plus loin que la réalité ?

Ah ! l'art ! l'art est une des vastes échelles qui se perdent dans l'immensité et que nul ne monte sans un frémissement intérieur ! L'art ! j'entends l'art vrai, le grand art, c'est le don que fait le penseur de son cœur,

de son esprit, de son âme aux nations attentives, émues, subjuguées par ce qu'il contient de beau, de bon, de généreux. L'art, c'est une explosion d'amour immense dans une pensée qui se donne à tous ! Il a pour mission d'introduire l'humanité dans l'absolu, de la faire vivre de cette existence supérieure, qui demande sa pâture à l'intelligence, au sentiment, aux plus nobles instincts, de l'obliger à sentir, à comprendre qu'il existe d'autres jouissances que les jouissances matérielles. Dans ce sens, l'art est une religion. Le poète parle, le musicien chante ; aussitôt les créatures deviennent meilleures, les haines s'apaisent, les poitrines respirent plus à l'aise; l'enthousiasme et la paix pénètrent partout ; les peuples se donnent la main, l'inimitié cesse au moins un moment entre les citoyens animés les uns contre les autres; les campagnes comme les cités, soudain élevées au-dessus d'elles-mêmes, vibrent à l'unisson dans une sphère inconnue ; les horizons s'agrandissent, les vues s'étendent, les têtes pensent, une saine et sainte exaltation s'empare des masses étonnées. Sans l'art, sans la science, sans la religion, le monde croupirait dans les ténèbres ; l'homme tomberait au niveau de la brute ; privé des clartés supérieures, il végéterait misérablement parmi les innombrables animaux épars sur le globe. Animal lui-même et le pire de tous, peut-être, il perdrait à la fois cette triple boussole : l'aspiration, le savoir, la foi.

Aimons donc l'art, accordons-lui sa véritable place, reconnaissons que, semblable en cela à la science, à la religion, il nous relève, nous améliore, nous civilise et nous emporte vers Celui d'où tout descend, comme disait jadis Lamartine. Oui, aimons l'art comme on l'aima aux siècles qui reçurent les noms de Sésostris, de Périclès, de Léon X, de François Ier.

L'ART DOIT IGNORER LES FRONTIÈRES

L'art est-il protégé ou protecteur? La question vaut la peine d'être examinée. Autrefois, à cette époque si vantée qu'on appelle le Grand Siècle, Louis XIV retirait au vieux Corneille la très modique pension qu'il lui faisait, et ne la lui rendait qu'à la prière de Boileau; La Fontaine, qui passait pour n'avoir d'esprit qu'avec les bêtes, était mal vu à la cour où ses fables paraissaient peut-être contenir trop de ces vérités qui ne se disent pas dans ces pays-là. Molière, notre inimitable et prodigieux Molière, recevait à la vérité une pension de trois mille livres, mais il était persécuté par les nombreux tartuffes qu'il démasquait; les petits marquis le maltraitaient, et la populace insultait à sa dépouille mortelle. Or, que serait le dix-septième siècle si fameux sans Corneille, sans La Fontaine, sans Molière et quelques autres? Un objet de haine et d'horreur, un amas de boue et de sang, le témoin d'une union étrange entre la guerre, la licence et la persécution.

Et cependant, l'art s'appuyait jadis sur les rois, sur les princes, sur les nobles; à cette heure il s'appuie sur le personnel de nos ministères et sur la richesse bourgeoise qui ne lui viennent guère en aide; demain il s'appuiera sur les masses. Demain donc, il sera libre, fier, imposant, invulnérable; il ne relèvera plus ni des souverains, ni des caprices des grands, ni de la fortune parfois indifférente, ignorante ou ladre; il aura pour soutien l'amour des peuples qui, aimants et radieux, se tourneront vers lui comme la fleur se tourne vers le soleil qui l'attire et la vivifie.

Quand viendra-t-il ce moment suprême où l'art brisera toutes ses chaînes pour planer dans la lumière et jeter sur les diverses nations du globe les immortels

rayonnements de l'infini ? Quand sonnera-t-elle cette heure formidable, ardemment désirée, où l'art éveillera au cœur de tous un profond et solide sentiment d'amour fraternel et où les frontières qui séparent les hommes seront enfin effacées par ses efforts et par ceux de la science ?

Hélas ! je n'en sais rien ! cet instant rêvé par les savants, par les artistes, par les philanthropes, est bien éloigné ; mais il dépend un peu de vous d'en rapprocher le monde qui l'attend et l'espère. Continuez vos études, continuez vos travaux, continuez à interpréter dignement les belles œuvres et à en répandre le goût sur cette foule avide et charmée qui vous écoute et à laquelle vous infuserez par degrés le sentiment du sublime.

Montez sur la colline et cette foule ira avec vous, montez sur la montagne et cette foule vous suivra ; montrez-lui le ciel et elle le regardera ! parlez-lui des pures jouissances de l'âme et elle les goûtera.

Il y a, en France, un nombre considérable de sociétés orphéoniques ; que chacune d'elles travaille dans sa sphère pour notre cher pays qui, bouleversé par tant d'évènements désastreux et entravé dans sa marche depuis tant d'années, retrouvera la force d'avancer, grâce à la musique qui nous épure et nous sanctifie ; grâce à l'art sérieux et civilisateur qui enfante des hommes et qui unit les peuples.

XXVI

A UNE CANTATRICE

O cantatrice légère
Au vol prompt,
Passagère
Qui t'attardes, sur mon front ;

Toi qui gentiment te poses,
Au soleil,
Sur les roses
Que baigne un rayon vermeil ;

Toi dont l'aile si gentille
Fend l'azur,
Monte, brille,
Puis s'abat sur le vieux mur ;

Par la plaine refleurie
Ne vas pas,
Je te prie,
Te laisser surprendre, hélas !

Par quelque ennemi farouche
Embusqué,
Pauvre mouche,
Derrière un piège masqué !

Ah ! songes-y ; l'araignée,
Dans un coin
Renfrognée
Se dissimule avec soin.

Elle te guette peut-être !
Le gazon,
La fenêtre
De la petite maison,

Le pied du tremble où sa toile
(Piège affreux
Qui la voile)
Se suspend à l'arbre creux,

Le dessous du toit rustique,
Le caveau,
Le portique,
Au grenier le soliveau,

L'arche du pont, la ruine
Où descend
La bruine,
Cachent ce monstre puissant !

Vole, pour mettre ta patte
Dans le lait,
Vers la jatte
Qui t'attire, qui te plaît ;

Caresse les jeunes filles,
Si tu veux,
Des chevilles
A la plante des cheveux ;

Effleure leurs belles joues,
Leurs front pur
Où tu joues,
Et visite l'épi mûr.

Dès l'aube, fais ta toilette
Sur la fleur
Qui, simplette,
S'ouvre à l'insecte enjôleur ;

Va, trotte, vire, bourdonne,
Passe, luis,
Cours, fredonne
Parmi les thyms et les buis.

Quand la bise revenue
Fait souffrir,
Sous la nue,
La plante qui va mourir,

Quand les premiers froids arrivent,
Gercent l'eau
Puis s'inscrivent
Chez le chêne et le bouleau,

Quitte la plaine voisine,
Entre dans
La cuisine
Où sont les mets abondants ;

Sous la grande cheminée,
Tout l'hiver
Cantonnée,
Voltige près du feu clair,

Hume l'odeur de la viande
Cuite au four ;
Sois friande,
Mange, bois, — chacun son tour !

Arpente à ton gré la table
En bois blanc
Où s'attable
Le grand père au chef branlant ;

Sur la manche de l'ivrogne,
Sur son nez,
Rouge trogne,
Sur ses gros traits avinés,

Pour peu que cela te plaise
Pose enfin
A ton aise
Tes ailes, noir séraphin ;

Dans le cidre que méprise
Le richard
Qui se grise
Avec l'Aï, ce bavard,

Trempe vivement ta trompe
Et que rien
N'interrompe
Ton régal olympien !

Fais la cour à la fermière
Dont la main
Familière
T'arrête dans ton chemin,

Quand sur sa jambe bien faite
Où tu cours,
O follette !
Elle restreint le parcours

De la route ravissante
Où tu vas,
Frémissante,
Prendre en secret tes ébats.

Au sucrier qu'on oublie
Plonge-toi,
Ma jolie
Petite mouche, crois-moi.

Sur le sein de la nourrice,
Ferme et fort,
Glisse, glisse
Près du poupon qui s'endort,

J'y consens, mais crains la patte
Du matou
Qui se flatte
De t'avaler, mon bijou ;

Redoute encore la gueule
Du vieux chien
Que l'aïeule
Protège, tu le sais bien ;

Enfin mets-toi sur tes gardes
Quand, au loin,
Sur des hardes
Tu t'assoupis dans un coin.

Oh ! n'imite pas la France
Qui chantait
L'espérance,
Tandis qu'un roi la guettait !

Sois prudente. La victoire,
Les beaux jours
Et la gloire,
Passent comme les amours !

Juillet 1872.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

POUR LA PUBLICATION DE CETTE ŒUVRE

M. Astruc (Zacharie)
M. Amiot (Eugène).
Mlle Arrachard.
M. A. d'Audeville.
Mme Francisca d'Andrade.
Mmes Boutet.
M. et Mme Bariquand.
M. Bernaud (de Bourges).
Mme et Mlle Brun.
Mlles Bohnenberger (Bertha et Louise), de Stuttgart.
Dames Bénédictines de la rue Monsieur.
M. Bourdin (Emile).
M. et Mme Oscar Comettant.
Mme et Mlle Cahart.
M. Cahart (André).
Mme Chevillard.
Docteur Camescasse (Pierre).
M. Mme et Mlle Chevé (Armand).
M. G. Colombier.
Mme Devoucoux (Alphonse).
M. Dupuis (Maison Erard).
M. Delhaye (A).
Mme Dain (Emile).
M. Dif (Henri).
Mlle Delonée (Marie).
Mlles Fabres.
M. Floquet (de Saint-Waast-la-Hougue).
M. Garcin (Jules).
M. et Mme Giron (Aimé).
M. Mme et Mlle Guyon-Verax.
M. Hamelin (Hilaire), maire de St-Waast-la-Hougue.
M. et Mme Kerst (Léon).
Mme Louis-Lacombe (Andrée).
Mme Lefèvre (Marie-Ernest).
Mme Lefèvre (Catherine).
Mme Larat.
M. et Mme Le Roy (Henri), (du Havre).
M. et Mme Lévêque (Alfred), (de Saint-Waast-la-Hougue).
La famille Le Griffon (de Saint-Waast-la-Hougue).
Mme et Mlle Musset.
Mme Mancel.
M. Méaulle.
Mlles Notman (Evangeline et Lucile)
Mme E. Le Normant des Varannes.
M. et Mme Le Normant des Varannes.
M. Niboyet (Paulin).
M. Pagnerre (Louis).
M. et Mme Pluyette (Charles).
Mlle Retzer (Marie).
M. Rothschild (de).
M. Rouillon.
Mme Robin.
M. Réty (Emile), du Conservatoire.
Mme Richardière (Alfred).
M. Roger (de Bourges).
Mmes Sonhart.
Mlle Sagette (Jeanne).
M. et Mme Sauvan (Ernest).
M. Thomas (Ambroise), directeur du Conservatoire.
M. Vacquerie (Auguste).
L'abbé V. (A.).
Mme et Mlles Vicq.
Mme N. de Vries-Lippens.
Mlle Vendredi (Jeanne).

TABLE DES MATIÈRES

Aux Lecteurs VII

Introduction I

I Naissance de la parole, de la musique et des chants populaires 19

II Airs populaires de divers peuples 27

III Sur la musique grecque 37

IV De quelques opinions relatives à la musique . . . 59

V Rossini, Beethoven et l'école italienne contemporaine. 71

VI La musique en Allemagne 105

VII Richard Wagner 121

VIII Patriotisme 155

IX De la musique dramatique 171

X Ode à Meyerbeer 191

XI Histoire de la première représentation de *Robert-le-Diable* 199

XII Le *Faust* de Gœthe. — Les petits *Faust*. — Partitions diverses sur *Faust*.— Le *Faust* de Gounod. 207

XIII L'onomatopée 235

XIV La Fontaine, ses *Fables* et la musique qu'elles ont inspirée. — Victor Hugo et les *Contemplations*. 247

XV Le Sonnet. — Musique sur divers sonnets. . . . 267

XVI Deux Sonnets à La Fontaine 291

XVII Sur la musique religieuse 293

XVIII Aux artistes 311

XIX La vie d'un musicien heureux 313
XX De la musique en général 321
XXI Sur la musique de piano. 335
XXII De l'introduction du sentiment dramatique dans la musique instrumentale 355
XXIII Etude sur J.-S. Bach. 373
XXIV La musique pure. — La musique unie à la parole. 393
XXV Allocutions à divers Orphéons.
1° Aux Enfants de Lutèce 417
2° Aux Enfants de Paris. 421
3° Du rôle des Orphéons. 324
4° A la Société chorale des Enfants de Lutèce . . 429
5° Aux Enfants de Saint-Denis 432
6° Aux Enfants de Lutèce 435
7° Aux Enfants de Saint-Denis 440
8° Allocution aux Enfants de Paris 443
9° Aix en Savoie. — Au Public 447
10° L'Art doit ignorer les frontières. 449
XXVI A une cantatrice 451

Imprimerie de l'*Armorial français*, G. COLOMBIER 4, rue Cassette, Paris.

ŒUVRES MANUSCRITES

DE

LOUIS-LACOMBE

ORCHESTRE

1. *Prière.*
2. *Marche française.*

ORCHESTRE ET DÉCLAMATION

. *La Fiancée du Timbalier.*
2. *Le Sylphe.*
3. *La Grand'mère.*
4. *Ode à l'Amour.*

MUSIQUE MILITAIRE

1. *Grande marche.*

N. B. — Cette œuvre remise autrefois par M. A. Sax à M. Magnier, chef de musique, a été égarée. J'en ai une autre version pour orchestre ordinaire.—L. L.

CHŒUR AVEC MUSIQUE MILITAIRE

1. *Cimbres et Teutons.*

N. B, — Le chœur fut composé à la prière de M. Delaporte. Je l'écrivis avec accompagnement d'orchestre militaire pour la musique de M. Thibault, mort pendant la guerre 1870-1871. La grande partition n'a pas paru. — L. L.

CHŒURS AVEC ORCHESTRE

1. *Cimbres et Teutons*, poésie de Fr. Barrillot.
2. *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque*, légende antique, poésie de Méry.
3. *Hommage à la Suisse*, poésie de L. Bonnemère.

OPÉRAS

1. *La Madone*, en un acte, poésie de Carmouche.

N. B. — Si cet ouvrage était publié, on conserverait la fanfare des quatre cors, à laquelle je tiens beaucoup, qu'on supprima au Théâtre-Lyrique, et qui se trouve entre l'ouverture et le premier air. Dans ce cas, il faudrait supprimer l'air en *ut* et l'introduction qui le précède, et chanter ce même air en *ré*.

2. *Le Festin de fer*, grand opéra-bouffe en un acte.
3. *La Turcomanie* (L'Orient à Paris), opéra-bouffe en un acte.
4. *Le Tonnelier de Nuremberg*, opéra en 2 actes.
5. *Winkelried*, grand opéra héroïque en 4 actes. La partition, piano et chant, arrangée par l'auteur, a paru chez Ch. Maquet et Cie.
6. *La Reine des eaux*, poésie de Louis Lacombe et Fr. Barrillot, opéra fantastique en 3 actes.

DRAME AVEC MUSIQUE

1. *L'Amour*, poésie de P. Niboyet. Un entr'acte, transcription pour violoncelle-solo avec accomp. de piano et pour piano solo, a seul paru chez S. Richault et Cie.

SYMPHONIES DRAMATIQUES

1. *Arva ou les Hongrois*. La marche des Racoleurs, arrangée pour musique militaire, a paru chez Evette, pour piano à 2 mains et à 4 mains, chez Heugel.

CANTATE

Poème de Barthélemy (L'Avénement de la République), en 3 parties.

CHANT ET ORCHESTRE

1. *Agnus Dei*.
2. *Une nuit qu'on entendait la mer sans voir*.
3. *Thérésine*.
4. *Le songe d'Athalie*.
5. *La Laitière et le Pot au lait*.
6. *Un Chevalier au bois*, } chants de
7. *Le Départ pour la croisade*, } la patrie.

MUSIQUE RELIGIEUSE

1. *Messe en* ré.
2. *Petite messe*, pour 4 voix et orgue.
3. *Agnus Dei*, à trois voix égales (grande partition).
4. *Kyrie*, à trois voix (grande partition).
5. *Agnus Dei* (pour orgue expressif et piano).
6. « *Il est ressuscité !* »

7 et 8. *Voici donc l'heure !* (Hymne de Noël) et *Ave Maria*, chœurs pour 2 ténors et 2 basses. N.-B. Ces deux morceaux ont été composées sur deux pièces de mes vers, couronnées au concours de 1864 et ont ils ont été envoyés au concours musical institué par la Ville de Paris. — Ces chœurs n'ont même pas été jugés dignes d'une mention. Le jury les a-t-il lus ? L. L. (Note de 1875).

9. *Dieu ! mer sans bords* (p. sopr., contralto, ténor et basse).
10. *Hostias*, pour voix seule et cor anglais.
11. *Hostias*, pour voix seule, cor anglais et orgue.
12. *Agnus Dei*, pour voix seule, flûte, clarinette en *la*, 1er et 2e violon, alto, violoncelle et contrebasse.
13. *Dans sa demeure*, p. 2 ténors et une basse.
14. *Contemplation*, p. 2 ténors et 2 basses (avec un solo de ténor qui doit être exécuté par plusieurs voix à l'unisson).
15. *Christ est ressuscité !* (choral) 1ers, 2es dessus, 1ers, 2es ténors, basses.
16. *Miserere de l'Amour*.

VOCALISES

1. *Solfèges* pour la méthode de chant de Mme Andrée Louis-Lacombe.
2. *A la Ronville*.
3. *Hongroises*.
4. *Chœur à 4 parties*.

DÉCLAMATION

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

1. *La Grand'mère*, poésie de Victor Hugo
2. *Le Sylphe* —
3. *La Fiancée du Timbalier* —
4. *Ode à l'Amour* (en prose), par Zacharie Astruc.

MUSIQUE POUR LE VIOLON

1. *Au tombeau d'un héros*, élégie, grande partition.
2. *Mélodies hongroises*, grande partition et partition pour piano.

QUATUOR

En *la*. Op. 84.

PIANO ET ALTO

1. *Adagio, si* mineur.
2. *Scherzo, la* bémol majeur.

CORNET A PISTON

MÉLODIES CONCERTANTES

1. *Rêverie*, cornet en *la*.
2. *Chasse*. —
3. *En manière de marche*, cornet en *si bémol*.
4. *Contemplation*, cornet en *la*.

COR ANGLAIS

1. *Chanson*, sans accompagnement.

COR EN FA

Rêverie, transcription de celle pour violoncelle, publiée chez S. Richault.

HAUTBOIS

Dans les champs, sans accompagnement.

ALTO

Quatre mélodies transcrites.

VIOLON ET PIANO

1. *Allegro-Scherzando.*
2. *Morceau sans titre.*

LES PROGRÈS DE L'ESPRIT HUMAIN A TRAVERS LES SIÈCLES, *Epopée lyrique*, poème de Méry, orchestre.

Introduction.
- A *Chant de la statue de Memnon.*
- B *Hymne au Soleil.*
- C *Récitatif et Chœur.*

Fragment de Duo et Marche de l'Initiation.

Marche religieuse.

Récitatif des prêtres et Marche du peuple.

Final.
- A *Adoration des Dieux.*
- B *Chœur des prêtres.*
- C *Chœur dansé.*

Chœur des Hétaïres.

Hymne aux sculpteurs.

Hymne à Apollon.

Hymne à Bacchus.

Chant des esclaves.

Final.
- A *Chœur.*
- B *Les adieux d'Hector et d'Andromaque.*

Solo avec Chœur.

MUSIQUE POUR PIANO

2. *Cimbres et Teutons*, pour 2 pianos et orgue Alexandre.
3. *Arva ou les Hongrois*, duo pour 2 pianos.
4. *La Madone*, ouverture pour 2 pianos.
5. *L'Amour.* — 1. Miserere ; 2. Hymne à Schiller (2 pianos).
6. *Fugues.*
7. *Air varié*, dans le genre hongrois.
8. *Les Naïves*, collection de morceaux pour piano.
9. *Un tour de valse.*
10. *Le jeune Henri*, opéra de Méhul, ouverture arrangée.
11. *Dernière valse.*

ARRANGEMENT

Rondo en *mi*, de Schubert, *arrangé pour orchestre.*

MORCEAUX DE CHANT

AIGOIN. *Quatrain*,

ANACRÉON, traduit par Vesseron : *La Cigale.*

— *Europe et Jupiter.*

Z. ASTRUC. *Le Génie et la Misère*, dialogue.

— *La Jeune Fille et la Mort.* —

BANVILLE. *La Chanson de ma mie.*

BARBEY D'AUREVILLY. *Nénuphars blancs.*

— *Saigne mon cœur.*

BARBIER. *Thérésine.*

— *Gais Bohémiens.*

BÉRENGER. *Adieu !*

— *La double chasse.*

F. BARRILLOT. *Le Colibri*, sonnet.

— *Une Chaumière lorraine*,—

— *Le Pardon*, —

— *Encore un Virtuose de la nuit*, —

— *Rajeunissement*, —

— *La Branche de thym*, —

— *Soupir*, —

— *Guide invisible*, —

— *Ascension d'une âme*, poème en 8 sonnets :
1. *Fleur.*
2. *Oiseau.*
3. *Cheval.*
4. *Chien.*
5. *Chimpanzé.*
6. *Nègre.*
7. *Blanc.*
8. *Esprit.*

— *La Valse des heures*, sonnet.

— *Le seigneur Nann et la fée*, légende bretonne.

— *6 chansons :*
1. *Quand l'oiseau chantera.*
2. *4 planches et 4 clous,*
3. *2 verres, 2 maîtresses.*
4. *Le Miroir de la jeune fille.*
5. *Encore le Renouveau.*
6. *L'Ombre de saint Louis.*

BYRON, *Le dernier Chant.*

P. D'ESTRÉE. *La Gerbe.*

VICTOR FLEURY. *Si !*
— *Gervaise.*
— *Nuit d'orage.*
— *Les sorcières.*
— *Sérénade.*

GASPÉRINI. *Les Conseils.*

GAUTIER. *Nuit blanche.*
— *Séguidille.*
— *Vilanelle.*

HUGO. *Unité.*
— *Enfant ! si j'étais roi !*
— *La Rencontre.*
— *Viens ! une flûte invisible* (N° 2).
— *Les vers.*
— *L'Enfance.*
— *La Source et la Mer.*
— *Hier au soir.*
— *Epitaphe.*
— *Le Papillon et la Rose.*
— *Envoi* (suite de la précédente).
— *Malédiction.*
— *Ecrit sur un exemplaire de la* Divine Comedie.
— *Mors.*
— *Le Pont.*
— *Mon rêve.*
— *Le Rouet d'Omphale.*
— *Chanson.*
— *Jean.*
— *Projets.*
— *Le brin de laine dérobé.*
— *En écoutant les oiseaux.*
— *Aux Anges qui nous voient.*
— *Le Temple.*

LOUIS-LACOMBE. *Viens ramasser...*

LOUISE-LACOMBE. *Ma vie est une fleur sauvage.*

LECONTE DE LISLE. *Aux morts.*

MANUEL. *Le Tableau.*

MÉRY. *L'Eté, la Nuit, l'Amour.*

HÉG. MOREAU. *La Ferme et la Fermière,* avec accompag. obligé de violon et de piano.

OSSIAN, traduit par Baour-Lormian, *Morni, ou l'ombre de Cormal.*

QUEYROY. *Au clair de lune.*

— *La Brise* (N° 2).
— *Le Gourmet.*
— *Le Moulin.*

RACINE. *Le Songe d'Athalie.*

SHAKESPEARE. *Chanson d'Ariel* (de la *Tempête*).

VACQUERIE. *L'Enfant mort.*
— *Conseils.*

ANONYME. *Oh ! ma Styrie.*
— *Si vous êtes heureux.*

CHANTS DE LA PATRIE

POUR PIANO ET VOIX SEULE

Il pleut, il pleut, bergère.
Que l'amour est un doux roi.
Le beau laboureur.
Qui va te porter, ma fleurette.
Viens, mon petit berger.
Au bois : Belle s'en fut au bois joli.

Ce même air, avec des paroles de Louis Lacombe : *Un chevalier au bois*, grande partition pour 2 violons, alto, violoncelle, 1 soprano, 2e sopr., ténor, basse et piano.

Noël provençal, partition d'orgue et piano.

Le départ pour la Croisade, partition pour 2 pianos, baryton, mezzo-sopr. ou contralto.

OUVRAGES

QUI N'ONT PU ÊTRE ACHEVÉS POUR DIFFÉRENTES CAUSES

La coupe et les lèvres, poème d'A. de Musset, drame,
Lucrèce Borgia, par V. Hugo.
Le Feu du ciel, « Orientale », de V. Hugo.
Les Rédempteurs, ode, poésie d'Edouard Plouvier.
Faust, drame.
Jeanne d'Arc, opéra.
Jeanne d'Arc, symphonie dramatique.
La Coupe du roi de Thulé.
Morceau pour piano et alto.
Le Sire de Falkenstein.
Kyrie, pour 2 ténors et 2 basses.
Elégie pour violon.
Symphonie en *ut* (piano et violon).

ŒUVRES DE JEUNESSE

Chant des Bohémiens.
Bonsoir, Monsieur Pantalon.
Kyrie.
Allegro maestoso.
Minuit.
Leicester, scène dramatique.
Quintette.

ŒUVRES DE CHANT

Cartereau. — Chœurs religieux à 3 voix égales, avec accompagnement d'orgue ou harmonium et piano.

Op. 70. — *Agnus Dei.*
— 71. — *Kyrie.*

Choudens.

Op. 38 *bis.* — *Le Château près de la mer*, poésie d'Uhland.
— 49. — *Chanson de la brise*, poésie de Nibelle.

— 72. — 15 Fables de La Fontaine, en un cahier :

1. *Les deux amis* ..... p. 1
2. *Le Geai paré des plumes du Paon* 10
3. *Le Coq et le Renard*..... 15
4. *Les Grenouilles qui demandent un roi*..... 23
5. *Le Chat et le vieux Rat*..... 32
6. *La Besace*..... 45
7. *L'Ane vêtu de la peau du Lion* . 56
8. *Le Loup et l'Agneau*..... 60
9. *La Laitière et le Pot au lait.* 66
10. *Le Lièvre et les Grenouilles*... 77
11. *L'Ane portant des reliques* 89
12. *Le Renard et le Bouc* 93
13. *Le Lion devenu vieux*,..... 100
14. *Le Renard et la Cigogne*..... 104
15. *La Mort et le Bûcheron* (chœur 2 ténors et 2 basses)..... 113

Colombier. — Trois chœurs sans accompag. (Poésies de Victor Hugo).

Op. 54, n° I. — *Hymne*, p. 2 tén. et 2 bas.
— n° II. — *Extase*, — —
— n° III. — *Le Matin*, p. voix mixtes

A. Curmer. — 23, rue du Marais-Saint Germain. (Encyclop. music., 12e et 13e liv.)

Madeleine, poésie de Fleury.
O ma Charmante, poésie de Victor Hugo.

Enoch. — 30 lieder :

1. *Mon vers, s'il faut te le redire* V. Hugo.
2. *Le Moulin*..... Queyroy.
3. *S'il est un charmant gazon*. Hugo.
4. *Que le sort, quel qu'il soit*.. —
5. *Epitaphe*..... —
6. *Enfant, si j'étais roi*..... —
7. *Hier au soir* ..... —
8. *Quia pulvis es* ..... —
9. *Nuit d'orage*..... Fleury.
10. *L'Aubépine* ..... Spinelli.
11. *Sentiers où l'herbe se balance* Hugo.
12. *La Brise*..... Queyroy.
13. *Oh! quand je dors* ..... Hugo.
14. *Mélodie* pour *Trayaldabas*. ..... Auguste Vacquerie
15. *L'Enfant mort*..... —
16. *Saigne, saigne mon cœur*... ..... J. Barbey d'Aurevilly.
17. *L'Education de Bacchus*.. A. Silvestre
18. *Sur l'image du Christ écrasant le mal*..... Lamartine
19. *La Cigale*. traduction d'Anacréon.
20. *Le Renouveau*..... ..... Charles Canivet.
21. *En écoutant les oiseaux*,.. Hugo.
22 et 22 *bis*. *Ritournelle*..... Coppée.
23. *Sérénade (A minuit)*..... Fleury.
24. *Si!* .....
25. *Au clair de la lune* ..... Queyroy.
26. *Si vous n'avez rien à me dire* Hugo.
27. *A des enfants*..... ..... Victor Fleury.
28. *Si mes vers avaient des ailes* Hugo.
29. *Méditation*..... J. Barbier
30. *Viens, une flûte invisible* .. Hugo.

Grus. — Op. 88. — *Les chants de la patrie*, en recueil et séparément.

Chaque morceaux des *Chants de la Patrie* peut être accompagné par le piano seulement.

1. *Le Départ pour la Croisade*, solo et chœur, avec accompagnement de piano et d'orchestre.
2. *Aime-moi bergère* (chant et piano)
3. *Au galop* (chant et piano).

4. *Noël provençal* (chant et piano).
5. *Le Passant et la jeune Fille* (solo avec 1er et 2e violon, violoncelle, cor, basson, alto.
6. *Le Passant et la Bergère* (solo avec violon, alto, violoncelle.
7. *Ronde d'Enfants* (solo, chœur avec 1er et 2e violon, violoncelle, alto, basse).
8. *Les Soudards* (chant et piano).

Les chants de la patrie, en 1 volume, collection complète, chant et piano :

1. *Charmante Gabrielle.*
2. *Aime-moi, Bergère.*
3. *Le Bouquet de Perrette.*
4. *Bourrée d'Auvergne.*
5. *Une Fiancée.*
6. *Noël provençal.*
7. *Philosophie.*
8. *La Bergère Nanette.*
9. *Notre-Dame-du-bout-du-pont.*
10. *Ronde d'Enfants.*
11. *Le Passant et la Jeune Fille.*
12. *Au clair de la lune.*
13. *Les Raretés.*
14. *La Chasse.*
15. *Le passant et la bergère.*
16. *Les Soudards.*
17. *Un Amoureux.*
18. *Au galop.*
19. *Margoton.*
20. *Le Départ pour la Croisade* (solo avec chœur et orchestre).

Heugel.

Op. 48. — *Au pied d'un crucifix*, poésie de Victor Hugo.

— *a*. pour mezzo soprano.
— *b*. pour soprano.
— *c*. pour mezzo soprano et violon solo ou violoncelle solo, avec accompagnement de piano et orgue (*ad libitum*), orchestré.

Op. 78. — Deux *Lieder*, poésies de Victor Hugo :

— 1. *Vieille chanson du jeune temps.*
— 2. *Aime celui qui t'aime.*

Trois chansons normandes :

— 1. *Il faut boire et ne pas s'en aller.*
— 2. *Adieu la bell', c'est pour toujours*
— 3. *Honneur et gloire à Joséphine.*
— *Idylle*, poésie de Victor Hugo.

Ph. Maquet, ancienne maison Brandus. Douze *Lieder* en trois cahiers (1).

(1) Tous les *Lieder* sont édités avec texte allemand et français.

1er CAHIER (Poésies de Victor Hugo)

Op. 55, n° I. — *A un Passant*, ballade pour basse.
— n° II. — *La Chanson du Fou*, pr ténor.
— n° III. — *L'Attente*, p. soprano.
— n° IV. — *La Tombe et la Rose*, pr soprano ou baryt.

2r CAHIER

Op. 56. n° I. — *Ressouvenir*, poésie de Turquety, pour basse.
— n° II. — *Chanson de Barberine*, poésie d'A. de Musset, pour soprano.
— n° III. — *La Chanson du Pêcheur*, ou *Lamento*, poésie de Th. Gautier, pour ténor ou baryton.
— n° IV. — *Nuits de Juin*, poésie de Victor Hugo, p. sopr.

3e CAHIER

Op. 57, n° I. — *La Ville prise*, poésie de Victor Hugo, p. basse.
— n° II. — *Guitare*, poésie de Victor Hugo, p. baryton.
— n° III. — *Ballade*, poésie, de P.S. Nibelle.
— n° IV. — *Clair de lune*, Orientale de Victor Hugo.

Op. 79. — *Le Bouquet*, poésie de Victor Hugo.

Op. 82. — Etudes de vocalisation transcendante (dans la *Science du mécanisme vocal et l'art du chant*, par Mme Andrée-Louis Lacombe.

Op. 65. — Sonnets de Fr. Barrillot :

LIVRE 1er

1. *Une Pâquerette*, pour mezzo-soprano.
2. *La Berceuse de la Mort*, p. mezzo-soprano.
3. *Un Virtuose de la Nuit*, pour mezzo-soprano.
4. *Libre !* pour ténor.

Op. 66. — LIVRE II.

1. *Le Colibri*, pour mezzo-soprano ou soprano.

2. *Une Chaumière lorraine*, pour ténor grave.
3. *Le Pardon*, pour mezzo-soprano ou baryton.
4. *Encore un Virtuose de la nuit*, pour mezzo-soprano.

Op. 67. — LIVRE III.
1. *Rajeunissement*, pour baryton, contralto ou basse.
2. *La branche de thym*, pour soprano.
3. *Soupir*, pour ténor.
4. *Guide invisible*, pour mezzo-sopr.

Op. 69. — Deux sonnets de Z. Astruc :
1. *Aspiration.*
2. *Sur l'herbe.*

Winkelried, partition de piano et chant.

MORCEAUX SÉPARÉS :

N° 1. *Choral.*
N° 1 *bis. Chanson de la plume de paon.*
N° 1 *ter.* — — —
N° 2. *Scène de la Barque ; Solo ; Trio.*
N° 3. *Duo.*
N° 5. *Lied.*
N° 8. *Chanson.*
N° 11. *Duo.*
N° 13. *Air.*

GRANDES PARTITIONS D'ORCHESTRE

Op. 44. — *Manfred*, symphonie dramatique (piano et chant).
— *Sapho*, symphonie dramatique (piano et chant).

Orphéon (bureau du journal l'), 15-17, rue des Martyrs.

Op. 63. — *Cimbres et Teutons*, cri de guerre, poésie de François Barrillot. Partition avec accompagnement de piano. Chœur pour 2 ténors et 2 basses.

Op. 88 *bis*. — *La Cigale et la Fourmi*, poésie de Lafontaine, chœur pour 2 ténors et 2 basses.

Richault & Cie. — (Tous les morceaux suivants sont publiés texte allemand et français.

1. Op. 11. — *L'Abandonnée*, scène dramatique pour mezzo ou baryton, poésie de Grandmougin
2. Op. 28, — *Sur la Plage*, scène dramatique, p. mezzo-sop. ou bar.
3. Op. 39. — N° 1. *L'Ondine et le Pecheur*, ballade pour soprano ou ténor, en *ré bémol*, poésie de Th. Gautier.
— N° 2. *La même*, en *si bémol*, pour mezzo ou baryt.
— N° 2 *bis*. *La même* en *si bémol*, en partition d'orch.
— N° 2 *ter*. Parties d'orchestre de *la même*.

Op. 59. — N° 1. *Hosannah !* chœur à 4 voix d'hommes (2 ténors et 2 basses), sans accompagnement, poésie de Turquety.

Op. 59. — N° 2. *Chanson des Pirates*, chœur à 4 voix d'hommes (2 ténors et 2 basses), sans accompagnement, poésie de Victor Hugo.
— *Le Corbeau et le Renard*, chœur à 4 voix d'hommes (2 ténors et 2 basses), sans accompagnement, poésie de La Fontaine.

Op. 61. — N° 1. *Le rêve d'un enfant*, mélodie pour mezzo ou baryton, en *la mineur*, poésie de Victor Hugo.
— N° 2. *Ecoutez bien*, idylle, mélodie pour mezzo ou soprano, poésie de Victor Hugo.
— N° 3. *J'ai dit à mon cœur*, mélodie pour baryt., en *la majeur*, poésie d'Alfred de Musset.

Le ruisseau et la jeune fille, pour ténor ou soprano, avec accompagnement de piano et de flûte.

C. de Vos, à la *Nouvelle France chorale*, 3, rue d'Aboukir. — Chœurs pour 2 ténors et 2 basses.

Op. 74. — *Le Loup et le chien*, poésie de La Fontaine.
— 75. — *La chanson du chêne*, poésie de Gasperini.
— 85. — *Conseil tenu par les rats*, poésie de La Fontaine.
— 86. — *L'Art et la science*, poésie de Fr. Barrillot.

Le Renard et les Raisins, poésie de La Fontaine.
Aubade, chœur pour 2 ténors et 2 basses.
Marche des Orphéons.

ŒUVRES POUR PIANO

PIANO ET VIOLON, PIANO ET VIOLONCELLE

PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE

Benoît jeune.

Op. 29. — *Valse de concert*, piano.
— 34. — *Trois Nocturnes*, piano.

Choudens.

Op. 22. — *Les Harmonies de la nature*, piano.
1. *L'Aurore*.
2. *Le Ruisseau*.
3. *Le silence des bois*.
4. *Dans les montagnes*.
5. *Le Désert*.
6. *L'Orage*.
7. *Le Torrent*.
8. *La Neige*.
9. *Le Soir*.
10. *Le Rossignol*.

(Les *Harmonies de la nature* peuvent se vendre séparément).

Colombier.

Op. 5. — *Une Scène de bal*, piano.
— 6. — *Robin des Bois*, à 2 pianos.
— 7. — *Obéron*, piano et violon.
— 8. — Quatre Nocturnes, piano.
— 18. — Trois Mélodies, piano.
— 19. — Grandes Études, piano.
— 23. — *La Peri*, piano à 4 mains.
— 24. — Trois Nocturnes, piano.
— 33. — Sonate de salon, piano.
— 34. — *Freyschütz*, piano et violon.
— 38. — Études de salon, piano.
— 84. — *Larmes et Sourires*, piano.

Evette et Schaffer. — MUSIQUE MILITAIRE.

Marche des Racoleurs, tirée d'*Arva* ou *les Hongrois*.
Symphonie dramatique.

Fleury (à Colmar).

Op. 30. — Mélodie pour violoncelle, avec accompagnement de piano.

Gauvin, Palais Royal.

Op. 9. — *Richard-Cœur-de-Lion*, piano et violon.
— 21. — Célèbre Polonaise en *ré*, piano

Girod.

L'Invitation à la Valse (brillantée), piano.

Grus.

Op. 27. — *Cora*, valse, piano.
— 60. — Simples Mélodies p^r piano (en deux livres).
1. *Ingénuité*.
2. *Pastorale*.
3. *Badinage*.
4. *Valse sentimentale*.
5. *Lutins*.
6. *Tendresse*.

Heugel.

Op. 10. — Six Études, piano.
— 20. — Fantaisie sur *Béatrice di Tenda*, piano et violon.
— 37. — *I Puritani*, piano et violon.
— 40. — Étude en octaves, piano.
— 42. — Bacchanale, étude de concert, piano.
— 43. — Choral, étude de concert, piano.
— 52. — Six romances et chansons sans paroles (en 2 livres), piano.
— 64. — Deux marches, pour piano :
Au bord de la Seine.
Au bord du Danube.

Préludes et fugues de Bach, doigtés, piano.
— 46. — Marche d'*Arva*, à 2 mains.
— Marche d'*Arva*, à 4 mains.

Leduc.

Op. 14. — *Le Retour du Guerrier*, piano
— 16. — Mélodie pour le piano.

Lemoine.

Op. 1. — Grand caprice ou Sonate fantastique, piano.
— 2. — *Les Adieux à la Patrie*, piano
— 3. — Valse artistique, piano.
— 4. — Élégie, piano et violon.
— 12. — Trio en *ré* mineur, piano, violon et violoncelle.
— 13. — Galop de concert, piano.

Maquet.

Op. 3. — Fantaisie sur les *Huguenots*, piano.
— 51 *bis*. — *Lassan et Friss*, piano à 4 mains et 2 pianos.
— 53. — *Marche turque*, piano.
— 92. — *Le Château*, quatuor en *ut*, pour 2 violons, alto et violoncelle.

GRANDES PARTITIONS D'ORCHESTRE

Op. 44. — *Manfred*, symphonie dramatique, avec chœurs.
— *Sapho*, symphonie dramatique, élégie de Lamartine, avec chœurs de F. Barrillot, N° 2 des *Légendes antiques*.
— 51. — *Lassan e Friss*, fantazietta dans le genre hongrois, avec parties séparées.
Ouverture de Concert en *si* mineur, avec parties séparées.

Minié, 37, rue La Bruyère.

Op. 17. — Trois Nocturnes, piano.

Richault.

Op. 26. — Quintette, piano et violon, hautbois, violoncelle et basson.
— 36. — Ronde fantastique, piano.
— 39. — *L'Ondine et le Pêcheur*, piano, transcription brillante.
— 39 *bis*. — *La même*, simplifiée.
— 41. — Trio en *la* mineur, piano, violon et violoncelle.
— 50. — Deux Nocturnes, piano : N° 1 en *ut* mineur, N° 2 en *sol bémol* majeur.
— 62. — Impromptu, piano, en *sol* majeur.
— 58. — Troisième Valse.
— 76. — Suite de Valses, piano.
— 77. — *L'amour* (entr'acte), solo de violoncelle et piano.
— — *Le même*, transcription pour piano.
Rêverie, mélodie pour violoncelle et piano.

Tellier.

Les Naïves, piano.
1. — *Les conscrits*.
2. — *Hautbois*.
3. — *Chanson de la Meunière*.
4. — *Berceuse*.
5. — *La Peur des Fantômes*.
6. — *Scherzo*.
7. — *Chanson des bruyères*.
8. — *Chant d'étudiants*.

Union musicale, 6, rue de Grammont.

Op. 15. — *Une Chanson des champs*, pour violon et piano.
— 82. — *Le Chevalier et la Jeune Fille*.

C. de Vos (*Nouvelle France chorale*).

Mazurka en *si bémol*, de Chopin (ornementée), piano.

BINDING SECT. FEB 11 1955

ML
60
L15
Lacombe, Louis
Philosophie et musique

Music

913862

ML
60
L15
Lacombe, Louis
Philosophie et musique

CA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 20 03 01 018 4